ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ

ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ

ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ—೨೬

ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕ

ಡಾ॥ ಕೆ. ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ, ಎಂ.ಎ., ಡಿ.ಲಿಟ್.

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಎಂ.ಎ.



ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
೧೯೭೩

ಮೊದಲನೆಯ ಮುದ್ರಣ ೧೯೫೩
ತಿದ್ದಿದ ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣ ೧೯೬೧
ಮೂರನೆಯ ಮುದ್ರಣ ೧೯೬೮
ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮುದ್ರಣ ೧೯೭೩

ಬೆಲೆ :
ಸಾದಾ ಪ್ರತಿ: ರೂ. 7-50
ಉತ್ತಮ ಪ್ರತಿ: ರೂ. 12-00

ವೆಸ್ಲಿ ಪ್ರೆಸ್, ಮೈಸೂರು

ಊರ್ಧ್ವೋರ್ಧ್ವಮಾರುಹ್ಯ ಯದರ್ಥತತ್ತ್ವಂ
ಧೀಃ ಪಶ್ಯತಿ ಶ್ರಾಂತಿಮವೇದಯಂತೀ।
ಫಲಂ ತದಾದ್ಯೈಃ ಪರಿಕಲ್ಪಿತಾನಾಂ
ವಿವೇಕಸೋಪಾನ ಪರಂಪರಾಣಾಂ॥ (ಅಭಿನವಗುಪ್ತ)

[ಮೇಲುಮೇಲಕ್ಕೇರಿ ಅರ್ಥತತ್ತ್ವವನಿದೋ
ಬಳಲಿಕೆಯನರಿಯದೆಯೆ ಬುದ್ಧಿ ಕಾಣುತಿದೆ !
ಫಲಸಿದ್ಧಿಯಿದು ಮೊದಲ ಸೂರಿಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿದ
ಸುವಿಚಾರಸೋಪಾನ ಸರಣಿಗಳಿಗೆ.]

ಸರಭಸತೆಯಿಂ ಮತ್ತೊಂದಜ್ಞಾನದಿಂದುಚಿತೋಕ್ತಿಯೊಳ್
ಪೊರೆಯದಿದು ತಾನಿನ್ನೊಂದೇನಾನುಮಾದೊಡಮಿಲ್ಲಿ ಮ-।
ತ್ಸರವಿರಹಿತರ್ ಪೌರೋಭಾಗ್ಯವ್ಯಪೇತಮನಸ್ಕರ-
ಕ್ಕರಿಗರಧಿಕಪ್ರಜ್ಞರ್ ಕಯ್ಕೊಂಡು ತಿರ್ದುಗೆ ದೋಷಮಂ॥ (ನಾಗವರ್ಮ)

ವಿಷಯಸೂಚಿಕೆ

ಪರಿಶಿಷ್ಟ

ಅನುಬಂಧಗಳು

ಮುನ್ನುಡಿ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯನವೋದಯ ತನ್ನ ಹಲವು ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಗುರಿ ಬೆಳೆದು ಮುಂಬರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಾಖೆಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೊಡೆದಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬರಲುಬರಲಾಗಿಯೆ ತೋರುತ್ತಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಭಾಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಭಾಗ ತುಂಬ ರಿಕ್ತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು: ಒಂದು, ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ; ಎರಡು, ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ; ಮೂರು, ದರ್ಶನಾತ್ಮಕ. ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ—ಕವಿಯ ಕಾಲ, ದೇಶ, ಮತ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪವಾದದ್ದು—ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಪುಲವಾಗಿಯೆ ಬೆಳೆದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆ ತೆರನ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿನ ಮನ್ನಣೆಯಿದೆಯೆಂದರೆ ಅನೇಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಮೂಲಚೂಲಗಳೆರಡೂ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೆ ಐಕ್ಯವಾಗಿವೆಯೆಂಬ ಭಾವನೆಗೂ ಎಡೆಗೊಟ್ಟಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾದ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಾಗಲಿ ಗೌರವದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಂದೆ ತಲೆತಗ್ಗಿಸಿಯೆ ನಿಂತುಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಕವಿಕೃತಿಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಈ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದಲೆ ಅನೇಕ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯದಾದ ದರ್ಶನಾತ್ಮಕವಿಮರ್ಶೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಅಪೂರ್ವವಾದುದು. ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಾದ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ದರ್ಶನಾತ್ಮಕತೆ ಸ್ವಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ದರ್ಶನಾತ್ಮಕತೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆಯೊ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಉತ್ತಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಬರಿಯ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ತುಂಬ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಪುಸ್ತಕಪರಿಚಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೂ ಇಳಿದುಬಿಡಬಹುದು. ಅಂತೂ ಈ ದರ್ಶನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದರೆ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿಯೂ ಸಹೃದಯರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಜ್ಞಾನವೂ ಬೆಳೆದಿರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಬೆಳೆಯದೆ ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕರೂಪವಾದ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಹೊಸಹೊಸ ಹಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸಹೊಸ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ನಡೆದುಬರುತ್ತಿದೆ. ಎಂದರೆ, ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಎಡೆಕೊಟ್ಟಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ—ಇವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ

ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಬರಬೇಕಾದುದು ಸಹಜ. ಅಂತಹ ದೃಷ್ಟಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ವಿವಿಧವಾಗಿ ಮೈದೋರಿ ನಮ್ಮ ಗಮನದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಭಾವ. ಹಾಗಾಗುವ ಕಾಲ ಈಗ ಸನ್ನಿಹಿತವಾಗಿದೆ. ಪ್ರೊ॥ ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂಬ ಈ ವಿದಗ್ಧಕೃತಿ ಆ ನವವಿಧಾನದ ಪ್ರಾರಂಭೋತ್ಸವದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಕವಿಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಜೊತೆಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗರೂಪವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಾದಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಿಯಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವಿಶದವಾಗಿ ವಿವರವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗ–ವೃತ್ತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದಿನಿತು ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ—ಅತ್ಯಂತ ಕೃಶಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃಶಾಂಗವನ್ನು ಸುಪುಷ್ಟಗೊಳಿಸಬೇಕಾದುದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಣ ಕರ್ತವ್ಯ. ಆ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ನಮ್ಮ ರಸಚೇತನದ ಗುಡಿಗೆ ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ—ಕವಿ, ಸಹೃದಯ, ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ, ಉದ್ದೇಶ, ಪ್ರಯೋಜನ, ಅಲಂಕಾರ, ರೀತಿ, ಧ್ವನಿ, ರಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ—ಕೂಲಂಕಷವೂ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯೂ ಆದ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದಣ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಸಂಭವಿಸಲಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ವಿಮರ್ಶದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದ ಅಂಧಾನುಕರಣವಾಗಲಿ ಭಾರತೀಯತೆಯ ಅಂಧಾನುಸರಣವಾಗಲಿ ಉತ್ತಮ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗದು. ಎಂದ ಮೇಲೆ ಕನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಸಮನ್ವಯ ರೂಪವಾದ ಒಂದು ನವವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಲೋಕದ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗೂ ತನ್ನ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇದುವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಏನಿದ್ದರೂ ಅದೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪಡಿನೆಳಲಂತಿದೆ. ಮುಂದೆ ಬರುವ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದ ಪಡಿನೆಳಲಾದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಪಾಯಕರವಾಗುತ್ತದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ತನ್ನತನವನ್ನೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭವವಿರುವುದರಿಂದ. ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಯೋಗವಿಜ್ಞಾನ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ—ಇವುಗಳಿಂದಲೂ ಬೆಳಕು ಪಡೆದು ಧೀರವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯ ಕಡೆಗೆ ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಆ ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ತತ್ತ್ವಗಳು ತಮ್ಮ ನಿಗೂಢರಹಸ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಟ್ಟು ನಮ್ಮನ್ನು ಹೊಸಹೊಸ ರಸಾನುಭವಗಳಿಗೂ ಹೊಸಹೊಸ ತುಷ್ಟಿಪುಷ್ಟಿಗಳಿಗೂ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬಹುದು.

ಮುಂಬರಲಿರುವ ಕನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಮಾನ್ ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಸುಸಮರ್ಥವೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವೂ ಆಗಿರುವ ಒಂದು ಆಚಾರ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಈ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಯಲ್ಲಿ. ಆ ನವೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವಂತೆ 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ಸಿದ್ಧತೆಗೂ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನ ಬೇಗ ಸಫಲವಾಗಿ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಮನ್ವಯದಿಂದ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಒದಗಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲೆಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇವೆ.

ಮೈಸೂರು,
ತಾ || ೧೬–೧–೧೯೫೩.

ಕೆ. ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ.

ಮೊದಲನೆಯ ಮುದ್ರಣದ

ಅರಿಕೆ

ಇಂಥದೊಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ನನ್ನನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿ ನೇಮಿಸಿ, ನನ್ನ ದೀರ್ಘ ವಿಲಂಬದಿಂದ ಬೇಸರಗೊಳ್ಳದೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಉತ್ತೇಜನಕೊಟ್ಟವರು ನನ್ನ ಪೂಜ್ಯಗುರುಗಳೂ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಕಟನ ಸಮಿತಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರೂ ಆಗಿದ್ದ ಆಚಾರ್ಯ ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನೂ ವಿಷಯ ಸಂಪತ್ತನ್ನೂ ನಾನು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಒದಗಿಸಿ ಕೊಂಡು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದು ಮುಗಿಸಲು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳು ಹಿಡಿದುವು. ಅಂತೂ ಪುಸ್ತಕದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಪ್ರೇರಕಗುರುಗಳ ಕೈಸೇರಿಸಲು ೧೯೪೨ನೆಯ ಜನವರಿ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು; ಅವಕಾಶಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವರು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಸಲಹೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೆ ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧವು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿತ್ತು; ಅದರ ಕರಾಳಚ್ಛಾಯೆ ನಮ್ಮ ನಾಡನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಮುಸುಕಿತ್ತು. ಯುದ್ಧೋದ್ಯಮವೊಂದು ಹೊರತು ಬೇರೆ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಪುರಸ್ಕಾರವಿಲ್ಲದ ಆ ದುರ್ದಿನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕವು ಅಚ್ಚಿನ ಮನೆ ಯನ್ನು ಕಾಣುವುದಕ್ಕೇ ಶ್ರಮವಾಯಿತು. ಆ ಬಳಿಕವಂತೂ ತುಂಬ ತಡ, ತೊಡಕು. ರಾಷ್ಟ್ರದ ಉಪಪ್ಲವವು ಗ್ರಂಥವಿನಾಶದ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂಬ ರಾಜಶೇಖರನ ಉಕ್ತಿ ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು; ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಬರುವುದೋ ಏನೋ ಎಂಬ ಭಯವೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸುಳಿಯದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವರೆಲ್ಲರ ಕೈಮೀರಿದ ಹಲವು ಕಾರಣ ಗಳಿಂದ, ಮಹಾಯುದ್ಧವು ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಕೂಡ, ಇದರ ಮುದ್ರಣವು ಮುಗಿಯಲು ಹಲವು ವರ್ಷಗಳು ಸಂದುವು. ಹೇಗಾದರೂ ಈ ಅತಿದೀರ್ಘವಾದ ಗರ್ಭವಾಸ ಕೊನೆ ಗೊಂಡು ಗ್ರಂಥವು ಬೆಳಕನ್ನು ಕಾಣುವ ವೇಳೆ ಒದಗಿತೆಂದು ಮನಸ್ಸು ಸಮಾಧಾನಗೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ರಚನೆ ಇಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಪೂಜ್ಯ ಗುರುಗಳಾದ ಆಚಾರ್ಯ ಎಂ. ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರ ಆಶೀರ್ವಾದವೂ ಉಪದೇಶವೂ ಮುಖ್ಯಕಾರಣ. ರಸಧ್ವನಿ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಾನು ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಕೇಳಿದ್ದು ಅವರ ಮುಖದಿಂದ. ಕಾಲೇಜಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿರುವಾಗ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ ಹಲವು "ಉಲ್ಲಾಸ"ಗಳನ್ನು ಅವರ ಬಳಿ ಓದುವ ಅವಕಾಶ ನನಗೆ ದೊರೆಯಿತು. ಮುಂದೆ, ನಾನು ಈ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ಕಾರ್ಯ ವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ವಿಷಯವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಶ್ರುತಪಡಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಲು ಧೈರ್ಯ ಬರುವಂತೆ ನನಗೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವನ್ನು ಪಾಠಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿಕೊಂಡೆ. ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆದು, ಲೇಖನಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ವಿರಾಮಕಾಲವನ್ನು ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟಿದ್ದ ಈ ಹಿರಿಯ ಗುರುಗಳು ಶಿಷ್ಯವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ ಪ್ರವಚನ ಭಾರವನ್ನು

ಮತ್ತೆ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರು. ಅವರ ಪಾದಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದೂವರೆ ವರ್ಷ ಕಾಲ ಕುಳಿತು ಅವರ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಲಿಸುತ್ತಾ, ಕಾವ್ಯರಹಸ್ಯವನ್ನೂ ಶಾಸ್ತ್ರಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಅವರ ಪರಿಣತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಸಂಶಯಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ನಾನು ಪಡೆದ ಅನುಭವ ಅನಿರ್ವಚನೀಯ. ಗುರುಕೃಪೆ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ಗ್ರಂಥದ ಬರೆವಣಿಗೆ ಮುಗಿದಮೇಲೆ, ಇದರ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು (ಎಂದರೆ ೧–೭, ೧೫, ೧೯, ೨೧, ೨೨ ಇವನ್ನು) ಅವರು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಓದಿ, ನ್ಯೂನತೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಸೌಜನ್ಯಮಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ತಿಳಿಸಿ ತಿದ್ದಿಸಿ ಪರಮೋಪಕಾರ ಮಾಡಿದರು. ಅಚ್ಚಾದ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ತೃಪ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ಭಾಗ್ಯ ಮಾತ್ರ ನನಗೆ ಇಲ್ಲವಾಯಿತು !

'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂದು ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಇದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ; ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯ ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಭರತಖಂಡದ ಮಿಕ್ಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯಿತು ಯಾವ ರೂಪ ತಾಳಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಾಸಂಗಮಾಡಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ನನಗೆ ಶಕ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷಾಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಭೇದವಿರಬಹುದೇ ಹೊರತು, ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ದೇಶಭಾಷೆಗಳಿಗೂ—ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ—ಸಂಸ್ಕೃತವೇ ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ರೂಪರೇಖೆಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದೆಯೆಂದು ನಂಬಬಹುದು. ಆ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ತಿರುಳೆಲ್ಲ ರಸ–ಧ್ವನಿ–ಔಚಿತ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ, ಈ ತತ್ತ್ವಗಳು ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ (Comparative Poetics) ಭರತಖಂಡದ ಕಾಣಿಕೆ. ನಾನು ಗ್ರಂಥ ಬರೆದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಸಾರವನ್ನು ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಯಾವ ಆಧುನಿಕ ಗ್ರಂಥವೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಪುಸ್ತಕದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಇವುಗಳ ವಿಷಯಕ್ಕೇ ವಿನಿಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಮಾಡಿದೆನು; ಅಲಂಕಾರ, ಗುಣ, ದೋಷ, ರೀತಿ, ಮಾರ್ಗ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನು 'ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳೆವಳಿಗೆ'ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಎತ್ತಿದಷ್ಟಕ್ಕೇ ತೃಪ್ತನಾದೆನು; ವಿಸ್ತರಣೆ, ವಿವರಣೆ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಕೈಹಾಕಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಪ್ರಭೇದಗಳು, ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ, ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ವಿವೇಚನೆ, ಕವಿಸಮಯ—ಈ ಮೊದಲಾದ ವಿಭಾಗಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮನಸ್ಸಿದ್ದರೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಪುಸ್ತಕವು ಈಗಲೇ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ಮೀರಿ ಬೆಳೆದಿರುವಾಗ, ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರೆ, ಈ ಗಾತ್ರ ಇಮ್ಮಡಿಸುತ್ತಿತ್ತು ! ಇದರ ಮೇಲೆ ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸದಿರುವುದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ತೊಂದರೆಯೇನೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇವುಗಳ

ಪ್ರಸ್ತಾವ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಪ್ರಕಟನೆಯಾದ 'ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿ'ಯ "ಅಲಂಕಾರ" ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ವಿಶದವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ; ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ವಿವರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ, 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಗಣ್ಯವಾದ ಮೇಲು ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನೇ ನಾನು ದೂರದಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿ, ಕಾವ್ಯಶರೀರದ ಸಪರಿಕರವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೈಕೊಳ್ಳದೆ, ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳ ಕಡೆಗೆ ಬೆರಳು ತೋರಿಸಿ, ಗ್ರಂಥದ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಯಥೋಚಿತ ವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.[1]

ಈ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವು ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ ಧ್ವನಿ–ರಸತತ್ತ್ವಗಳ ನಿರೂಪಣೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನುಪಯುಕ್ತವೂ ಆದ ಪ್ರಭೇದ ವಿಭೇದಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯಕೊಡದೆ, ಈ ತತ್ತ್ವಗಳ ತಿರುಳನ್ನು ನನ್ನ ತಿಳಿವಿಗೆ ನಿಲುಕಿದಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಶದ ಪಡಿಸಲು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಇದರ ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು, ಅವರ ಕೃತಿಗಳು, ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬೆಳೆದು ರೂಪಗೊಂಡ ಬಗೆ, ಇದರ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳು— ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ, ಆದರೂ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಡದೆ, ತಿಳಿಸಿದ್ದೇನೆ: ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ರಸ–ಧ್ವನಿ ತತ್ತ್ವಗಳ ಚರಿತ್ರೆ ಸೂತ್ರದಂತೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬಂದು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಏಕಮುಖತೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ. "ಕವಿ–ಕಾವ್ಯ–ಸಹೃದಯ" ಎಂಬುದು ಗ್ರಂಥದ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ, ಕಾವ್ಯಜಗತ್ತು, ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನ—ಈ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿ ದಾಟಿಬಿಡುವುದೇ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಇವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ, ಸೂಚನೆಗಳನ್ನೂ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ೧೦, ೧೧ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಂತೂ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ 'Imagination in Indian Poetics' ಎಂಬ ನನ್ನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖನದ[2] ಕನ್ನಡ ರೂಪವೆನ್ನಬಹುದು. "ಕವಿಕರ್ಮ" ಪರಾಮರ್ಶೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವುಂಟು. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ ದೃಷ್ಟಿ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಈ ಗ್ರಂಥ ಭಾಗದಿಂದ ಸಹಾಯವಾಗಬಹುದು.

ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ "ಶೈಲಿ"ಯ (Style) ವಿಚಾರವು ಪ್ರಮುಖ ವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮ್ಮವರ "ರೀತಿ" "ಮಾರ್ಗ"ಗಳಿಗೂ "ಶೈಲಿ"ಗೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಇವಕ್ಕೂ ರಸಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು

---

[1] "ತತ್ರ ವಾಚ್ಯಃ ಪ್ರಸಿದ್ಧೋ ಯಃ ಪ್ರಕಾರೈರುಪಮಾದಿಭಿಃ |
ಬಹುಧಾ ವ್ಯಾಕೃತಃ ಸೋಽನ್ಯೈಃ ತತೋ ನೇಹ ಪ್ರತನ್ಯತೇ ||
ಕೇವಲಮನೂದ್ಯತೇ ಯಥೋಪಯೋಗಂ."

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೧.೩ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ)

[2] *IHQ*, XIII. 1.

ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾರವಾದ ರಸವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ; ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಭಾವಗೀತ, ನಾಟಕ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒದಕ್ಕೊಂದಕ್ಕೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಏನು ಭೇದ; ಗದ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ, ರಸದ ಸ್ಥಾನವೇನು—ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ವಿವೇಚನೆಮಾಡಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರೆ ಗ್ರಂಥ ಅತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದೆಂಬ ಅಂಜಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ, ಇದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಆಲೋಚನೆ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಬೇರೊಂದು ಪುಸ್ತಕದ ವಸ್ತುವಾಗತಕ್ಕ ವಿಷಯವೆಂಬ ಅರಿವೂ ನನ್ನನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಡೆಯಿತು.

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಹಿರಿಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಾರವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಅವಿರೋಧವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಗುರಿ. ಈ ವರದಿಗಾರನ ಕೆಲಸದ ಜೊತೆಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೈಕೊಂಡು, ಮೂಲ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಮಾಡಿರುವುದುಂಟು; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಆಶಯವನ್ನು ಅದೇ ಮುಖವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಸಿರುವುದುಂಟು; ಇಂದಿನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಇಂಥ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣಕಾರನ ಶಕ್ತಿಪರಿಮಿತಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಕೆಲವಾದರೂ ಲೋಪ ಪ್ರಕ್ಷೇಪ ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳು ಒದಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೂ ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ವಿಸಂಗತವಾದದ್ದನ್ನು, ಅವರ ಆಲೋಚನೆಗೆ ವಿಷಯವಾಗದ್ದನ್ನು ನಾನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯಂತೂ ಅವರಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಅವರ ಉಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗರ್ಭಿತವಾಗಿರುವ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳು ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಅರಿವಿಗೆ ನಿಲುಕದೆ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಸಂಭವವೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡವು. ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಬಂದ ಪದ್ಯಗಳು ಕೂಡ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ನನ್ನ ಆಯ್ಕೆ; ಅವುಗಳ ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯಾನುವಾದದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೂ ನನಗೇ ಸೇರಿದ್ದು. ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುವುದರಲ್ಲೂ, ಅವುಗಳ ಒಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ತಪ್ಪುಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಕವಿಯ ಭಾವಗಳು ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿರುತ್ತವೆ. 'Timid thoughts, do not be afraid of me. I am a poet'[3] ಎಂದು ನವಿರಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕವಿ ಸ್ವಾಗತಿಸಿ ಹೊರಗಿನವರ ಬಿರುನೋಟ ಸೋಕದಂತೆ ಅವನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾಗಿ ನಿಕ್ಷೇಪಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಕಡೆ ಇಂಥ ಧ್ವನಿಯಿದೆಯೆಂದು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವಾಗಲಂತೂ ಅನುಭವವೇ ಪರಮ ಪ್ರಮಾಣವಾಗುವುದರಿಂದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಭೇದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ, "ದೇವಂ ವಿಕ್ರೀಯ ತದ್ಯಾತ್ರೋತ್ಸವಂ ಆಕಾರ್ಷೀತ್" ಎಂಬ ಅಪಕೀರ್ತಿಗೆ

---

[3] Rabindranath Tagore : *Stray Birds*, No. 238.

ನೆಲೆಯಾಗದೆ, ರಸಧ್ವನಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥವು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ತೋರಿಸುವುದಾದರೆ ನಾನು ಧನ್ಯ.

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಕೃತಜ್ಞತೆಯ ಎರಡು ಮಾತುಗಳು. ನನ್ನ ಗುರುವರ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಶ್ರೀ ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ; ಇದರ ಮುದ್ರಣ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಅವರು ಕನ್ನಡ ಪ್ರಕಟನ ಸಮಿತಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದಾಗ. ನನ್ನ ಮಿತ್ರರೂ ಕವಿವರ್ಯರೂ ಆದ ಶ್ರೀ ಕೆ. ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ ಈಗ ಇದು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಶ್ರೀ ಡಿ. ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು, ಕನ್ನಡ ಪ್ರಕಟನ ಸಮಿತಿಯ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಜಿ. ಹನುಮಂತರಾಯರು ಈ ಸ್ನೇಹಿತರ ಕಣ್ಣಮುಂದೆಯೂ ಗ್ರಂಥವು ಹಾಯ್ದುಬಂದಿದೆ. ಇವರ ಜೊತೆಗೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಮಂದಿ ಮಿತ್ರರೂ ಶಿಷ್ಯರೂ ಗ್ರಂಥದ ಮುದ್ರಣ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿದೆ, ಅದು ಯಾವಾಗ ಹೊರಬೀಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಆಗಾಗ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಕೇಳಿ, ಕುಂದುತ್ತಿದ್ದ ನನ್ನ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಹಿತೈಷಿಗಳಿಗೂ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆ. ಗ್ರಂಥದ ನಿರ್ಮಾಪಕರಾದ ಪೂಜ್ಯಗುರುಗಳಿಬ್ಬರಿಗೆ ನನ್ನ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು "ಪರೋಕ್ಷವಿನಯ"ವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಪಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಧಾರವಾಡ
೧೩–೭–೧೯೫೩ } ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀ.

ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣದ
ಅರಿಕೆ

'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಹೊರಬಿದ್ದಂದಿನಿಂದ ಅದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೃಂದವೂ ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ ಆದರ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳಿಗಾಗಿ ನಾನು ತುಂಬುಮನಸ್ಸಿನ ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕುರಿತು ಬಂದ ಒಂದೆರಡು ವಿಮರ್ಶೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕೆಲವು ಟೀಕೆಗಳೂ ಸೂಚನೆಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡುವು; ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಮಿತ್ರರು ಕೆಲವು ಸಲಹೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟರು. ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣಕ್ಕಾಗಿ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವಾಗ ಇದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಮಟ್ಟಿಗೂ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ, ಅವಶ್ಯವೆಂದು ನನಗೇ ತೋರಿದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ತಿದ್ದುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಕೆಲಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಯೂ ಇದ್ದೇನೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಸೇರ್ಪಡೆಯೆಂದರೆ ಕೊನೆಯ ಮೂರು 'ಸೂಚಿಕೆ' (Index) ಗಳು. ಇಂಥ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಅಕಾರಾದಿಗಳು ಇರಲೇಬೇಕೆಂಬ ಅರಿವೇನೋ ನನಗೆ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದಿತು; ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಮೊದಲನೆಯ ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಬಾರಿ,

ನನ್ನ ಶಿಷ್ಯ-ಮಿತ್ರರಾದ ಶ್ರೀಮಾನ್ ಎನ್. ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಭಟ್ಟ, ಎಂ.ಎ. ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಾನ್ ಎಂ. ವಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ, ಎಂ.ಎ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ತಾವಾಗಿಯೇ ಮುಂದೆ ಬಂದು ಈ ಕಾರ್ಯಭಾರವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಶೇಷಶ್ರಮದಿಂದಲೂ ದಕ್ಷತೆಯಿಂದಲೂ 'ಸೂತ್ರೋದಾಹರಣಾದಿಗಳ', 'ಗ್ರಂಥಗಳ ಮತ್ತು ಗ್ರಂಥಕಾರರ' ಮತ್ತು 'ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ' ಸೂಚಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಗ್ರಂಥದ ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಅನೇಕ ಧನ್ಯವಾದಗಳು.

ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ನಾನು ಬರೆದೀಚೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲೂ ಅದರ ಬೆನ್ನ ಹಿಂದೆ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲೂ "ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮಾ" (Poetic Image) ತತ್ತ್ವವು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದೆ; "ನವ್ಯ" ಮಾರ್ಗದ ಕವಿತೆಗಳು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತಿವೆ. ಕಾವ್ಯದ ರೂಪವು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ದೇಶದಿಂದ ದೇಶಕ್ಕೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾದರೂ ಅದರ ಒಳ ತಿರುಳು ಒಂದೇ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ರಸಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನೂ ಒಂದರ ಒರೆಗೆ ಒಂದನ್ನು ತಿಕ್ಕಿ ವಿವರವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವ ಕಾರ್ಯ ಇನ್ನು ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. "ವ್ಯಂಜಕ"ದ ಕಲ್ಪನೆ "ಪ್ರತಿಮಾ" ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಳಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲುದು ಎಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಅವಕಾಶವನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಡಾ॥ ಎಸ್. ಕೆ. ದೇ ಅವರ 'The Problem of Poetic Expression' ಎಂಬ ಸವಿಸ್ತರವಾದ ಲೇಖನವನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಬೇಕು. ಇದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಅವರ *Some Problems of Sanskrit Poetics* ಎಂಬ ಲೇಖನ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಲೇಖನವಾಗಿ ಸೇರಿಬಂದು ನನಗೆ ನೋಡಲು ದೊರಕಿತು. ಡಾ॥ ದೇ ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡಸಿರುವ ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು. ಮೌಲ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದ ನಮ್ಮವರ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು—ಅದರಲ್ಲೂ ಅವುಗಳ "ಪರಿಮಿತಿ"ಯನ್ನು—ಕುರಿತು ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ, ವಿಚಾರಣೀಯವೂ ಆಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಈ 'ಅರಿಕೆ' ಸ್ಥಲವಲ್ಲ.

ಪ್ರಕೃತಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಉಳಿದ ಎಷ್ಟೋ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮತ್ತೆ ವಿಚಾರಮಾಡಿ, ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದೊಂದು ಗ್ರಂಥ ವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಆಸೆಯನ್ನು ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣದ 'ಅರಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೆನು. ಅದು ಇನ್ನೂ ಆಸೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ನೆರವೇರ ಬಹುದೆಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದಿಲ್ಲ. ಒಳಗಿನ ಹಾರೈಕೆಯೂ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಚೋದನೆಯೂ ಇರುವ ತನಕ ಅದು ಹೇಗೆ ತಾನೆ ಮರೆಯಾದೀತು!

ಮೈಸೂರು
೨೩-೧-೧೯೬೧

ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀ.

ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗ

ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳೆವಳಿಗೆ

೧. ಅವತರಣಿಕೆ

'ವಾಲ್ಮೀಕಿರಾಮಾಯಣ'ವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಆದಿಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೋ ಮುಂಚೆಯೇ ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಆರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನಬೇಕು. ಆರ್ಯರ ಆದಿ ಗ್ರಂಥವಾದ ವೇದಸಂಹಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸೂಕ್ತಗಳೂ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಭಾಗಗಳೂ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ. ಅವುಗಳಿಂದ ಪಾರಲೌಕಿಕ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಅಲ್ಲಿಯ ಉಕ್ತಿಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೇ ಸವಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಲೌಕಿಕಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ "ಆದಿಕವಿ"ಗೂ ಹಿಂದೆಯೇ ಕವಿಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕು. ರಾಮಾಯಣ ಹುಟ್ಟಿದೀಚೆಗಂತೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯವು ಸರ್ವತೋಮುಖವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಪತಂಜಲಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಸು. ೧೫೦) 'ವಾರರುಚ ಕಾವ್ಯ'ವೊಂದು ಇದ್ದಂತೆ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ನೀತಿ ಶೃಂಗಾರ ವೈರಾಗ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪದ್ಯಖಂಡಗಳನ್ನು ಪತಂಜಲಿ ತನ್ನ 'ಮಹಾಭಾಷ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ.[1] ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದರೂ ಅದರ ವಿವೇಚನೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮೇಧಾವಿಗಳ ಮನಸ್ಸು ಬೇಗ ಹರಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು ಮೊದಲಾದ ವೇದದ ಷಡಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸೇರಿಲ್ಲ; ಚತುರ್ದಶ ವಿದ್ಯೆಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಹೆಸರಿಲ್ಲ. ಯಾಸ್ಕನ 'ನಿರುಕ್ತ'ದಲ್ಲೂ ಪಾಣಿನಿಯ 'ಅಷ್ಟಾಧ್ಯಾಯಿ'ಯಲ್ಲೂ 'ಉಪಮೆ'ಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇನೋ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ; ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರದಿಂದ, ಆ ವೇಳೆಗೆ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದ್ದಿತೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.[2] ರಾಜಶೇಖರನು (ಕ್ರಿ. ಶ. ೯೦೦) 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲವನ್ನು ಶಿವನಿಗೇ ಆರೋಪಿಸಿ, ಅದರ ಒಂದೊಂದು ವಿಭಾಗಕ್ಕೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯನ ಹೆಸರನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ:

"ಅಥಾತಃ ಕಾವ್ಯಂ ಮೀಮಾಂಸಿಷ್ಯಾಮಹೇ ಯಥೋಪದಿದೇಶ ಶ್ರೀಕಂಠಃ ಪರಮೇಷ್ಠಿವೈಕುಂಠಾದಿಭ್ಯಃ ಚತುಃಷಷ್ಟಯೇ ಶಿಷ್ಯೇಭ್ಯಃ, ಸೋऽಪಿ ಭಗವಾನ್ ಸ್ವಯಂಭೂಃ ಇಚ್ಛಾಜನ್ಮಭ್ಯಃ ಸ್ವಾಂತೇವಾಸಿಭ್ಯಃ. ತೇಷು ಸಾರಸ್ವತೇಯಃ .... ಕಾವ್ಯಪುರುಷ ಆಸೀತ್ .... ಸೋऽಷ್ಟಾದಶಾಧಿಕರಣೀಂ ದಿವ್ಯೇಭ್ಯಃ ಕಾವ್ಯವಿದ್ಯಾಸ್ನಾತಕೇಭ್ಯಃ ಸಪ್ರಪಂಚಂ ಪ್ರೋವಾಚ. ತತ್ರ ಕವಿರಹಸ್ಯಂ ಸಹಸ್ರಾಕ್ಷಃ ಸಮಾಮ್ನಾಸೀತ್, ಔಕ್ತಿಕಂ ಉಕ್ತಿಗರ್ಭಃ, ರೀತಿನಿರ್ಣಯಂ ಸುವರ್ಣನಾಭಃ, ಆನುಪ್ರಾಸಿಕಂ ಪ್ರಚೇತಾಯನಃ ಯಮಕಾನಿ ಚಿತ್ರಂ ಚಿತ್ರಾಂಗದಃ, ಶಬ್ದಶ್ಲೇಷಂ ಶೇಷಃ, ವಾಸ್ತವಂ ಪುಲಸ್ತ್ಯಃ, ಔಪಮ್ಯಂ ಔಪಕಾಯನಃ, ಅತಿಶಯಂ ಪಾರಾಶರಃ, ಅರ್ಥಶ್ಲೇಷಂ ಉತಥ್ಯಃ, ಉಭಯಾಲಂಕಾರಿಕಂ ಕುಬೇರಃ, ವೈನೋದಿಕಂ ಕಾಮದೇವಃ, ರೂಪಕನಿರೂಪಣೀಯಂ

---

[1] A. B. Keith: *Sanskrit Literature*, pp. 45—7.

[2] S. K. De: *Sanskrit Poetics*, Vol. I, pp. 4 ff.

ಭರತಃ, ರಸಾಧಿಕಾರಿಕಂ ನಂದಿಕೇಶ್ವರಃ ದೋಷಾಧಿಕರಣಂ ಧಿಷಣಃ, ಗುಣೌಪಾದಾನಿಕಂ ಉಪಮನ್ಯುಃ, ಔಪನಿಷದಿಕಂ ಕುಚಮಾರ ಇತಿ ತತಸ್ತೇ ಪೃಥಕ್ ಪೃಥಕ್ ಸ್ವಶಾಸ್ತ್ರಾಣಿ ವಿರಚಯಾಂಚಕ್ರುಃ. . ." (ಪು. ೧.)

ಈ ವಾಕ್ಯಗಳ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: "ಇನ್ನುಮುಂದೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತೇವೆ. ಶಿವನು ಬ್ರಹ್ಮ ವಿಷ್ಣು ಮೊದಲಾದ ಅರುವತ್ತುನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ಶಿಷ್ಯರಿಗೂ, ಬಳಿಕ ಬ್ರಹ್ಮದೇವನು ಮಾನಸಪುತ್ರರಾದ ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯರಿಗೂ ಉಪದೇಶಮಾಡಿದ್ದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆ ಬ್ರಹ್ಮಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತೀಪುತ್ರನಾದ ಕಾವ್ಯಪುರುಷನಿದ್ದನು. ಅವನು ಹದಿನೆಂಟು ಅಧಿಕರಣಗಳುಳ್ಳ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕಾವ್ಯವಿದ್ಯಾಪಾರಂಗತರಾದ ದಿವ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹೇಳಿದನು. ಅಲ್ಲಿ ಕವಿರಹಸ್ಯವನ್ನು ಸಹಸ್ರಾಕ್ಷನು ನಿರೂಪಿಸಿದನು; ಶಬ್ದಾರ್ಥ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಕರ್ತೃ ಉಕ್ತಿಗರ್ಭ, ರೀತಿನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಸುವರ್ಣನಾಭ; ಅನುಪ್ರಾಸ ಯಮಕ[3] ಚಿತ್ರ (ಬಂಧ) ಶಬ್ದ ಶ್ಲೇಷಗಳೆಂಬ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರಚೇತಾಯನ, ಚಿತ್ರಾಂಗದ ಮತ್ತು ಶೇಷ; ವಾಸ್ತವ ಔಪಮ್ಯ ಅತಿಶಯ ಅರ್ಥಶ್ಲೇಷಗಳೆಂಬ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪುಲಸ್ತ್ಯ, ಔಪಕಾಯನ, ಪಾರಾಶರ ಮತ್ತು ಉತಥ್ಯ; ಉಭಯಾಲಂಕಾರ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಕುಬೇರ; ನಾಗರಿಕನಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ವಿನೋದಗಳ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಕಾಮದೇವ; ನಾಟಕ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಭರತ; ರಸಕ್ಕೆ ನಂದಿಕೇಶ್ವರ; ದೋಷಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ ಧಿಷಣ; ಗುಣಕ್ಕೆ ಉಪಮನ್ಯು; ಯಂತ್ರಮಂತ್ರೋಪಾಸನಾದಿ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಕುಚಮಾರ — ಹೀಗೆ ಆ ಬಳಿಕ ಅವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಿರಚಿಸಿದರು."— ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಥೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜವೋ; ಭರತ, ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವರು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೋ !—"ಚಿತ್ರಂ ಚಿತ್ರಾಂಗದಃ, ಶಬ್ದಶ್ಲೇಷಂಶೇಷಃ . . ." ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಯಕ್ಕೂ ಅದರ ಪ್ರವಕ್ತೃವಿಗೂ ಗಂಟುಬಿದ್ದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅನುಪ್ರಾಸರಸಿಕತೆಯೇ ಮುಖ್ಯಕಾರಣವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ.[4] ಕ್ರಿಸ್ತಶಕಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥ ಯಾವುದೂ ಇದುವರೆಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಆ ಮೊದಲು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದಿತೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಆಧಾರವಿಲ್ಲ.[5]

---

[3] ಯಮಕಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಆಚಾರ್ಯನ ಹೆಸರು 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಮಾತೃಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟುಹೋದಂತಿದೆ.

[4] ರಾಜಶೇಖರನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಶೇಷ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ, P. V. Kane : *History of Sanskrit Poetics*, pp. 1—3; 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ' (GOS), Explanatory Notes, pp. 116–128 ನೋಡಿ.

[5] ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನ 'ಕಾಮಸೂತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಚತುಃಷಷ್ಟಿ ಕಲೆಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ—ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯಾ, ಅಭಿದಾನಕೋಶ, ಛಂದೋಜ್ಞಾನ ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ 'ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಂಗಗಳಾದ ನಿಘಂಟು ಛಂದಸ್ಸುಗಳೊಂದಿಗೆ ಇದು ಬಂದಿರುವು

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಹೀಗೆ ಕಿರಿಯದಾದರೂ ಗ್ರಂಥ ಸಮೃದ್ಧಿಯಲ್ಲೂ ತತ್ತ್ವಾನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲೂ ಅದು ಮಿಕ್ಕವುಗಳಿಗೇನೂ ಹಿಂದೆ ಬೀಳಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳೂ ತೀಕ್ಷ್ಣಮತಿಗಳೂ ಆದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದನ್ನು ಬೆಳಸಿದರು; ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಹಲವು ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹಿದರು. ವ್ಯಾಕರಣ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೊಂದು ಇದರಲ್ಲುಂಟು. ಕೇವಲ ಶೈಶವಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಮುಂದೆ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದೊಂದು ವಯಃಸಂಧಿಯನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಮತಭೇದವುಂಟು. ಒಂದು ಪ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮೂಲೆಗೊತ್ತಿ ಮತ್ತೊಂದು ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಖಂಡನ ಮಂಡನಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅವಕಾಶವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತಾ ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಖಚಿತವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಿಶಿತಮತಿಗಳ ಮುಸೆದಾಟವುಂಟು; ಆದ್ದರಿಂದ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಕಳೆಯುಂಟು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಉತ್ಕರ್ಷ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಹಲವರು ಸ್ವಯಂ ಕವಿಗಳು. ಅವರ ಬರೆವಣಿಗೆ ರಸಾರ್ದ್ರವಾಗಿದೆ; ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿವರ್ಚಸ್ಸು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದೆ.

ಓದತಕ್ಕ ಅಥವಾ ಕೇಳತಕ್ಕ ಸಾಮಾನ್ಯಕಾವ್ಯ, ಅಭಿನಯಿಸಿ ನೋಡತಕ್ಕ ನಾಟಕ[6] ಇವೆರಡನ್ನೂ 'ಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಂ" ಎಂಬ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಆದರೆ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು

ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. 'ಜಯಮಂಗಳಾ' ಎಂಬ ಕಾಮಸೂತ್ರವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು "ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪ. ಇತಿ ಕಾವ್ಯಕರಣವಿಧಿಃ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಇತ್ಯರ್ಥಃ" ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ಅರ್ಥವೆಂದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ಸು. ೧ ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ 'ಲಲಿತವಿಸ್ತರ'ದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕಲೆಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲೂ 'ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪ'ವು ಸೇರಿದೆ (ಪು. ೧೫೬). 'ರಾಮಾಯಣ'ದ ಉತ್ತರಕಾಂಡದಲ್ಲೂ (೯೪-೭) 'ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪ'ವನ್ನು ಬಲ್ಲವರ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಉತ್ತರಕಾಂಡವು ವಾಲ್ಮೀಕಿಕೃತವಲ್ಲವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೂ ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪವೆಂಬ ಶಬ್ದವು ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ಆರಂಭದ ವೇಳೆಗೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. 'ಜಯಮಂಗಳಾ' ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅರ್ಥವೂ ಇಷ್ಟೇ ಹಿಂದಿನದಾದಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನೆಲೆ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯದ ವಿಶದವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ, ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರ '**Names of Sanskrit Poetics**' ಎಂಬ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಿ (*Some Concepts*, 264—7).

[6] ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ 'ರೂಪಕ' ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಹೆಸರು; 'ನಾಟಕ' ಇದರ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಾದರೆ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನೇ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ, 'ರೂಪಕ' ಎಂಬುದು ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಹೆಸರೂ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಈ ಶಬ್ದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೇ ನಿಯಮನ ಮಾಡುವುದು ಉಚಿತವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ

ಕಾವ್ಯಶಾಖೆಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಒಂದೇ ಪರಿಪಾಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ (=‘ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ’) ವೂ ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ (=‘ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ’)ವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿದುವು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಊಹಿಸುವುದು ಸುಲಭ. ನಾಟ್ಯವು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣಕಲೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾಂಶಕ್ಕೆ ಸರ್ವಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ; ನೃತ್ಯ, ಗಾನ, ವೇಷಭೂಷಣ — ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಅಭಿನಯದ ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.[7] ಈ ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅಭಿನೇಯವಾದ ಕಾವ್ಯಭಾಗವನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಂದಿತು. ಹೀಗೆ ನಾಟಕವು ತನ್ನ ಸಹಯೋಗಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದು ಮಿಕ್ಕ ಕಾವ್ಯವರ್ಗದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿತು. ಇತ್ತ ಸಾಮಾನ್ಯಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಹೊರಟವರು ನಾಟಕದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಕೈಬಿಟ್ಟರು; ಅದನ್ನು “ಆಗಮಾಂತರ” ಎಂದು — ಎಂದರೆ, ಬೇರೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು — ಭಾವಿಸಿದರು.[8] ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ತಿರುಳು ಒಂದೇ; ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ರಸಕ್ಕೆ ದೊರೆತಿರುವ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸತಕ್ಕದ್ದು — ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಕೆಲವುಕಾಲ ಬೇಕಾಯಿತು. ಹಾಗೆ ನಡೆದಬಳಿಕ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಕ್ರಾಂತಿಯೇ ಉಂಟಾಯಿತು. ಈ ವಿಷಯ ಮುಂದೆ ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ, ನಾಟಕಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆಗೇ ಮೀಸಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದೂ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮಾತನ್ನು ಎತ್ತದಿರುವುದೂ ಕೊನೆಯತನಕ ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ.

ಲೇಖನ ಭಾಷಣಾದಿಗಳ ರೂಪರಚನೆಗಳನ್ನೂ ಉಕ್ತಿಚಮತ್ಕಾರವನ್ನೂ ವಿಭಜನೆ ಮಾಡುವ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ (Rhetoric), ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳನ್ನೂ ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ರಮವೇ ಮೊದಲಾದವನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ (Poetics), ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಮಾನ ವಿಷಯವಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಬರುವ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಚಾರಮಾಡುವ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ (Aesthetics)— ಹೀಗೆ ಮೂರು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ

‘ನಾಟಕ’ ಎಂಬುದನ್ನು ಜಾತಿವಾಚಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ೬.೬೦ ರಲ್ಲಿ). ಇದರ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುತ್ತಾ, “ನಾಟಕಶಬ್ದೋರೂಪಕಮಾತ್ರವೃತ್ತಿಃ” ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

[7] “ಅಭಿನಯತ್ರಯಂ ಗೀತಾತೋದ್ಯೇ ಚೇತಿ ಪಂಚಾಂಗಂ ನಾಟ್ಯಂ” ‘ಅಭಿನವಭಾರತೀ’, I, ಪು. ೨೬೪ : “ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ, ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ, ಗಾನ, ವಾದ್ಯ ಎಂದು ಐದು ಅಂಗವುಳ್ಳದ್ದು ನಾಟ್ಯ.” ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೇ ನಟರು ಉಚ್ಚರಿಸಬೇಕಾದ ‘ನಾಟಕ’.

[8] ದಂಡಿ: ‘ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ’, ೧.೩೧, ೨.೩೬೬; ಭಾಮಹ : ‘ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ’, ೨.೪.

ವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದು ಅಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ (Philosophy) ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ; ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಅನೇಕಮಂದಿ ತತ್ತ್ವವಿವೇಚಕರು ತಮ್ಮ ದರ್ಶನ ದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶ ದಲ್ಲಾದರೆ, ಅಲಂಕಾರವಿಭಜನೆ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಸೌಂದರ್ಯದರ್ಶನ — ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ವಿಂಗಡವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಸಮಾಲೋಚನೆಗೆ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಅನುಪ್ರಾಸ, ಉಪಮೆ ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಡೆಯಿತು. ಮೊದಮೊದಲು ಬಂದ ಆಲಂಕಾರಿ ಕರು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಲಂಕಾರ ಗಳೆಂದು ಕರೆದರು.[9] ಆದರೆ ಅವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಮಕ, ಅನುಪ್ರಾಸ, ಉಪಮೆ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು. ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ವಿವೇಚನೆ ತೀಕ್ಷ್ಣತರವಾಗಿ ನಡೆದು — ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳು ಬೇರೆ, ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. 'ಅಲಂಕಾರ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದಾರ್ಥಾ ಲಂಕಾರಗಳೆಂಬ ಪರಿಮಿತವಾದ ಅರ್ಥ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಕೂಡ, ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ವಿಶಾಲಾರ್ಥ ಮರೆಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.[10] ಆದ್ದರಿಂದಲೇ 'ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ', 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'— ಈ ಎರಡೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಶಬ್ದಗಳಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ.[11] ಚರಿತ್ರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಮೊದಲು ಕೇವಲ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿದ್ದದ್ದೇ

---

[9] "ಕಾವ್ಯಶೋಭಾಕರಾನ್ ಧರ್ಮಾನಲಂಕಾರಾನ್ ಪ್ರಚಕ್ಷತೇ" (ದಂಡಿ : 'ಕಾವ್ಯಾ ದರ್ಶ', ೨.೧).

'ಅರಂ (ಅಲಂ)' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಆದಿಯಲ್ಲಿ 'ಯುಕ್ತವಾಗಿ, ಶಕ್ತವಾಗಿ'—ಈ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥವಿದ್ದಿತು. ಮೊದಲಿಗೆ 'ಅಲಂಕಾರ'ವು ಮಾಂತ್ರಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಧನ. ವೇದಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಅನುಪ್ರಾಸ, ಉಕ್ತಿಸಾಮ್ಯ ಮೊದಲಾದವು ದೈವಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುವೆಂದೂ, ಆದಕಾರಣ ಅವು 'ಅಲಂಕಾರ' ಗಳೆಂದೂ ಮೊದಲಿಗೆ ಭಾವನೆಯಿದ್ದಿರಬೇಕು. (ಭಾಷೆ ಸುಷ್ಠುವಾಗಲು ಹೇಗೆ 'ಸಂಸ್ಕೃತ' ವಾಗಿರಬೇಕೋ ಸಶಕ್ತ ವಾಗಲು ಹಾಗೆ 'ಅಲಂಕೃತ' ವಾಗಿರಬೇಕು). ಬರಬರುತ್ತಾ ಉಕ್ತಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಅಲಂಕಾರ' ವು 'ಶೋಭಾಕರವಾದ ಭೂಷಣ' ವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಅನು ಪ್ರಾಸ, ಯಮಕ, ಉಪಮೆ ಮೊದಲಾದವು ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಗಳಾಗಿ ನಿಂತುವು—ಈ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ —J. Gonda : 'The Meaning of the Word Alaṅkāra' (*Thomas Commemoration Volume*, pp. 97-114).

[10] "ಕಾವ್ಯಂ ಗ್ರಾಹ್ಯಮಲಂಕಾರಾತ್. ಸೌಂದರ್ಯಮಲಂಕಾರಃ." (ವಾಮನ : 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸೂತ್ರ', ೧.೧, ೧-೨)

[11] 'ಅಲಂಕಾರ' ಅಥವಾ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ' ಎಂಬುದೇ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ರೂಢಿ ಯಾಗಿದ್ದ ಹೆಸರು. ಭಾಮಹ, ಉದ್ಭಟ, ವಾಮನ, ರುದ್ರಟ ಮೊದಲಾದವರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಹೆಸರು ಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ 'ಗ' ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ "ಸಹೃದಯಾಲೋಕನಾಮ್ನಿ ಕಾವ್ಯಾ ಲಂಕಾರೇ" (ಪು. ೫೯) ಎಂದಿದೆ. ಕುಂತಕನು "ಗ್ರಂಥಸ್ಯಾಸ್ಯ ಅಲಂಕಾರ ಇತ್ಯಭಿಧಾನಂ"

ಬರಬರುತ್ತಾ ಹೆಚ್ಚು ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದು, ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಹರಡಿ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಅಂತೂ ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆಂಬ ಭಾವನೆ ನಮ್ಮವರಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ತಲೆದೋರಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನವೇನೆಂದರೆ, ಬರಿಯ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನೇ ಪಟ್ಟಿಹಾಕುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹೊರಟವರು ಕೂಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾನವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯದಂತಾಯಿತು. ಇತ್ತ, ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳನ್ನೂ ಏಕವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ದಾರ್ಶನಿಕರು ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ತೋರಿಕೆಯೆಂದೂ ಕಲಾವ್ಯವಹಾರವು ಒಂದು ಬಗೆಯ "ವ್ಯಸನ"ವೆಂದೂ ಅವರು ಭಾವಿಸಿ ಅದರ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಡಲಿಲ್ಲವೇನೋ. ಆದರೆ, ಕಲೆಯ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಭಾರತೀಯರೂ ಕಡೆಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ[12]. ಅದರಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯಕಲೆಯ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಕೈಹಾಕಿದವರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋಮಂದಿ ತಾವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠದಾರ್ಶನಿಕರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಮಿಕ್ಕ ಕಲೆಗಳ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಾಯಿಹಾಕದಿದ್ದರೂ, ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ಸೂತ್ರವೂ ಒಂದೇ ಎಂಬುದರ ಅರಿವು ಅವರಿಗೆ ಉಂಟಾಗದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. (ಈ ಅಂಶ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ.) ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೇ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆಯಿತು.

('ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ' ಪು. ೩) ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಈಚೆಗೆ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ ರಾಜಶೇಖರನೇ ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದವನು. "ರಸಗಂಗಾಧರನಾಮ್ನಾಂ ಕರೋತಿ ಕುತುಕೇನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಂ" ಎಂಬ ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ('ರಸಗಂಗಾಧರ', ಪು. ೩) ನೋಡಿದರೆ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂಬುದೂ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಳಕೆಯ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ; ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಣತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗುವುದೇ ಉಚಿತ. ಆದರೆ, ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಆಲಂಕಾರಿಕ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳೇ ಇಂದಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿಯಾಗಿವೆ.

[12] M. Hiriyanna: 'The Indian Conception of Values' (*ABORI*, XIX. 1), pp. 20—21 = *The Quest after Perfection*, pp. 31—33.

೨. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ

ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವೂ ನಾಟಕಲಕ್ಷಣವೂ ಭಿನ್ನಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದೂರ ಹರಿದ ಬಳಿಕ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಸಂಧಿಸಿದುವೆಂದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿತಷ್ಟೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಲಕ್ಷಣವೇ ಪ್ರಾಚೀನತರವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ತೊಡಕಿನ ವಿಷಯವಾದ್ದರಿಂದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಗಮನವನ್ನು ಇದೇ ಮೊದಲು ಸೆಳೆದಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪಾಣಿನಿಯ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಸು. ೫ ನೆಯ ಶತಮಾನ) ಶಿಲಾಲಿ ಕೃಶಾಶ್ವ ಎಂಬವರ ನಟಸೂತ್ರಗಳಿದ್ದುವು.[1] ಆದರೆ ಈ ನಟಸೂತ್ರಗಳು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೊಳಕೊಳ್ಳದ ಕೇವಲ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಿದ್ದುವೋ ಏನೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವೂ ಇದೆ.[2] ಪತಂಜಲಿಯ ಕಾಲಕ್ಕಾದರೆ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಸು. ೧೫೦) ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವು ಸರ್ವಾಂಗ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ನಂಬಬಹುದು.[3] ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಅ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ಅಂಕುರಾರ್ಪಣವಾಗಿರಬೇಕು.

ಈಗ ದೊರೆಯುವ ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು 'ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'. ಇದರ ಕರ್ತೃ ಭರತಮುನಿಯೆಂದು ಪ್ರತೀತಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಈತನು ಯಾರು? ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದವನು? ಈಗ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವೆಲ್ಲವೂ ಈತನೇ ರಚಿಸಿದ್ದೆ?— ಈ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಉತ್ತರ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರಹ್ಮನು ದೇವತೆಗಳ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಭರತನಿಗೂ ಆತನ ನೂರುಮಂದಿ

---

[1] 'ಅಷ್ಟಾಧ್ಯಾಯಿ', ೪. ३. ೧೧೦—೧೧.

ಪಾಣಿನಿಯ ಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವುಂಟು. 'ಅಷ್ಟಾಧ್ಯಾಯಿ' ಯಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ದೊರೆಯುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ವಿ. ಎಸ್. ಅಗ್ರವಾಲ ಅವರು ಆತನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಪೂ.ಸು. ೫ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.—V. S. Agrawala: *India as known to Pānini*, Chap. 8.

[2] A. B. Keith; *Sanskrit Drama*, pp. 31, 280.

[3] ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕವು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಮೂರು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಷ್ಟಾದರೂ ಹಿಂದೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಬೌದ್ಧಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಈಚೆಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ:

"The available evidence would take back its origin to at least *the third or fourth century B. C.*, if they do not conclusively prove that there were dramatic spectacles of some kind, probably comedy *in nuce*, in the time of Buddha himself."—O. H. de A. Wijesekara: 'Buddhist Evidence for the Early Existence of Drama' (*IHQ*, XVII. 2), p. 205.

ಮಕ್ಕಳಿಗೂ ವಹಿಸಿದನೆಂದು 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದಲ್ಲಿ, ಭರತನು 'ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಸ್ವಯಂವರ' ವೆಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಇಂದ್ರಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ಸರೆಯರಿಂದ ಆಡಿಸಿದನೆಂದು ಕಥಾಸಂಗತಿಯಿದೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ನೋಡಿದರೆ, ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಲು ಹಿಂದೆಯೇ ಭರತನಿಗೆ ಮುನಿಪಟ್ಟವು ಬಂದು ಆತನ ಐತಿಹಾಸಿಕತ್ವವು ಮಸುಳಿಹೋಗಿದ್ದಿತೆನ್ನಬೇಕು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿರುವ ನಾಟ್ಯ "ವೇದ" ವೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೂ ಈ ಅಂಶವನ್ನೇ ಪೋಷಿಸುತ್ತದೆ. ಭರತನು ಹೀಗೆ ಲೋಕೋತ್ತರವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಆತನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿರುವ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಪೂಜ್ಯತೆಯೂ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವೂ ಬಂದುವು; ನಾಟಕಕಾರರೂ ಲಕ್ಷಣಕಾರರೂ ಅದರ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಮರುಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಯಿತು.

'ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಈಗ ಪ್ರಚುರವಾಗಿರುವ ಗ್ರಂಥವೆಲ್ಲವೂ ಏಕಕರ್ತೃಕವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಇದರ ಬಹುಭಾಗವು ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾರಿಕೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ — ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಸಭಾವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುವ ಆರೇಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ — ಗದ್ಯವೂ ಬರುತ್ತದೆ; ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರವೆಂದೂ ಭಾಷ್ಯವೆಂದೂ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಿಕೆ, ಸೂತ್ರಭಾಷ್ಯ, ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಡುನಡುವೆ "ಅತ್ರ ಆನುವಂಶ್ಯೌ ಶ್ಲೋಕೌ ಭವತಃ", "ಅತ್ರ ಆನುವಂಶ್ಯೇ ಆರ್ಯೇ ಭವತಃ", "ಅತ್ರ ಶ್ಲೋಕಾಃ", "ಅತ್ರ ಆರ್ಯೇ"—ಈ ಬಗೆಯಾದ ಅವತಾರಿಕೆಯೊಡನೆ ಕೆಲವು ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಆರ್ಯೆಗಳೂ ಬಂದು ವಿಷಯಸಂಗ್ರಹ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಪದ್ಯಗಳು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರ ಕೃತಿಯೆಂದೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ "ಆನುವಂಶ್ಯ" ಗಳಂತೂ ಗುರುಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದವೆಂದೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.[4] ಆದಕಾರಣ, ಈ ಪದ್ಯಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾರಿಕೆಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಮೂಲತಃ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು; ಅದರ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಈಚೆಗೆ ಯಾರೋ ಕಾರಿಕೆಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿರಬೇಕು; ಈಗ ಹತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಗದ್ಯದ ಚೂರುಗಳು ಗ್ರಂಥದ ಮೂಲರೂಪದ ಅವಶೇಷ— ಹೀಗೆಂದು ಕೆಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ; ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪದವರೂ ಉಂಟು. ಇದಲ್ಲದೆ, ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಪದ್ಯಗಳು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗುವುದು, ಗ್ರಂಥಪಾತವಾಗುವುದು, ಪಾಠಾಂತರಗಳು ತಲೆದೋರುವುದು — ಇವೆಲ್ಲ ಇಂಥ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ. 'ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪಾಠಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು (recensions) ಉಂಟೆಂದು ಈಗ

[4] ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ, ಅದರ ಮೇಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ–ಈ ಭಾಗದಲ್ಲೇ ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ P. V. Kane: Gleanings from Abhinavabhārati' (*Pāthak Commemoration Volume*), pp. 393–4 ನೋಡಿ.

ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಟ್ಟಿದೆ.[5] ಅಂತೂ ಈ ಎಲ್ಲ ತೊಡಕುಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮೂಲ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಅತಿಕಷ್ಟ.

ಇದರಿಂದ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಕಾಲನಿರ್ಣಯವೂ ಚರ್ಚೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೂ, ಈ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧ ವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಆಂತರಿಕ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಇದರ ಕಾಲವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಈ ಆಧಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಈಚಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಳಸಿರುವಾಗ ಭರತನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಉಪಮಾ, ದೀಪಕ, ರೂಪಕ, ಯಮಕ — ಈ ನಾಲ್ಕನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದೆ; ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಛಂದೋವಿಧಾನವು ಪಿಂಗಳನ ಪದ್ಧತಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನದು; ಇದರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೨೦೦ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಂಥ ಅಂಶಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ಭರತನ ಮುನಿಪಟ್ಟವನ್ನೂ, ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥದ ವಿಧಿಗಳ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಂತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದನ್ನೂ, ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಇದರ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಶಕ, ಯವನ, ಪಲ್ಲವ, ಬಾಹ್ಲಿಕ ಮೊದಲಾದ ಕುಲಗಳ ಹೆಸರು ಇದರಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ (ಕಾಶೀ ಮುದ್ರಣ, ೨೩. ೧೦೩). ಒಟ್ಟಿನಮೇಲೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ಗ್ರಂಥವು ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಈಗಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದಿತೆಂದೂ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧೦೦ ರಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಬಹುದೆಂದೂ ಈ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಮುಖದಿಂದಲೂ ಪರಿಶೋಧನೆ ನಡಸಿರುವ ಮನೋಮೋಹನ ಘೋಷ್ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ; ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕ್ರಿ. ಶ. ೩೦೦ ಕ್ಕಿಂತ ಈಚಿನದಾಗಿರಲಾರದೆಂದು ಪಿ. ವಿ. ಕಾಣೇ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ.[6]

ಈ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ವು ಒಂದು ವಿಶ್ವಕೋಶ. ಅದರ ೩೬ (ಅಥವಾ ೩೭) ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿ, ಪ್ರಯೋಗ, ಅಂಗಗಳು, ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕುರಿತು

[5] 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ (ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಸಹಿತವಾದ) ಎರಡನೆಯ ಸಂಪುಟಕ್ಕೆ ಅದರ ಸಂಪಾದಕರಾದ ಎಂ. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಕವಿಗಳು ಬರೆದಿರುವ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ.

[6] "Now considering both the limits to the date, we may conclude that the present text of the NŚ existed in the second century after Christ while the tradition it records may go back to a period as early as 100 B.C."—M. Ghosh : 'The Date of the Bharata Nāṭyaśāstra' (*Journal of the Department of Letters*, Calcutta University, XXV, p. 52).

" . . . . the *Nāṭyaśāstra* cannot be assigned to a later date than about 300 A.D. This does not mean that the extant *Nāṭyaśāstra* has come down to us intact from that date. But what is contended is that before 300 A.D. there existed a work going under the name of Bharata containing the *rasa* theory and dealing with dramaturgy; this cannot be disputed." (P. V. Kane: *History of Sanskrit Poetics*, pp. 45–46.)

ಹೇಳದಿರುವ ವಿಷಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅನಧ್ಯಯನದ ವಿರಾಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿ ಮಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ ಕುಳಿತು, ನಾಟ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಋಷಿಗಳು ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಉತ್ತರಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೇಗೆ? "ಪ್ರೇಕ್ಷಾ ಗೃಹ"ವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಟ್ಟಬೇಕು? ರಂಗದೇವತೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು? ತಾಂಡವ ಮೊದಲಾದ ನೃತ್ಯಗಳು, ಬಗೆಬಗೆಯ ಅಭಿನಯಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳು, ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಾಷೆ ಛಂದಸ್ಸು ಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳು — ಇದೆಲ್ಲದರ ವಿವರವೇನು? ರಸಭಾವಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ನಾಟಕಗಳು ಎಷ್ಟು ಬಗೆ? ಪಾತ್ರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೇಗೆ? ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನದೆ ಅಮುಖ್ಯವೆನ್ನದೆ ಒಂದೇ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.[7] ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅಂಶಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ರಸಭಾವಗಳ ವಿಚಾರವು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತಿಮುಖ್ಯ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ರಸವೇ ಜೀವಿತವೆಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಭರತನಿಗೆ ಹಿಂದೆಯೇ ಕವಿಗಳು ಅರಿತಿರಬೇಕು; 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ "ಆನುವಂಶ್ಯ" ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಗದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲೂ ರಸ ವಿಚಾರವಿರುವುದರಿಂದ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಯೂ ಇರಬೇಕು.[8] ಆದರೆ ರಸದ ಸ್ವರೂಪ, ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರೂಪಣೆ ಮೊದಲು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುವುದು ಭರತನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೇ. ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಹುಲುಸಾಗಿ

---

[7] ರಸಾ ಭಾವಾ ಹ್ಯಭಿನಯಾ ಧರ್ಮೀ ವೃತ್ತಿಪ್ರವೃತ್ತಯಃ |
ಸಿದ್ಧಿಃ ಸ್ವರಾಸ್ತಥಾತೋದ್ಯಂ ಗಾನಂ ರಂಗಶ್ಚ ಸಂಗ್ರಹಃ ||
('ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ೬. ೧೦)

ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ವಿಷಯಸೂಚಿಕೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. 'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ವಿಷಯ ಸಂಪತ್ತಿಯೇನೆಂಬುದನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬೇಕೆನ್ನುವವರು ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆ (೧)' ಎಂಬ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ('ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ', V. ೨).

[8] ರಾಜಶೇಖರನ ಹೇಳಿಕೆಯ ಮೇರೆಗೆ, ರಸವಿಚಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಆಚಾರ್ಯನು ನಂದಿಕೇಶ್ವರ, ಭರತನಲ್ಲ; ಭರತನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದು ನಾಟಕವಿಚಾರ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಬಹುದು.

"ಯದ್ವೈ ತತ್ ಸುಕೃತಂ| ರಸೋ ವೈ ಸಃ| ರಸಂ ಹ್ಯೇವಾಯಂ ಲಬ್ಧ್ವಾನಂದೀ ಭವತಿ||" ('ತೈತ್ತಿರೀಯೋಪನಿಷತ್' ೨. ೭. ೧.)—ಈ ಮೊದಲಾದ ಉಪನಿಷದ್ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ರಸತತ್ತ್ವವು ವೈದಿಕ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನು 'ರಸಗಂಗಾಧರ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಶ್ರುತ್ಯಾಧಾರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಪು.೨೩). ರಸವೆಂದರೆ ಸಾರ. ಸವಿಯುಳ್ಳ ಸಾರ. ಮೇಲಿನ ಉಪನಿಷದ್ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ರಸವು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದರಸವೇ ಹೊರತು ನಮಗೆ ಪ್ರಕೃತವಾದ ಕಾವ್ಯರಸವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯರಸವು ಆನಂದಾತ್ಮಕವೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯ ಬೀಜ ಇಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಭಾವಿಸಬಹುದು. (A. Sankaran: *Rasa and Dhvani*, Chap. 1 ನೋಡಿ).

ಬೆಳೆದಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರಾಶಿಗೆಲ್ಲಾ "ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಸಂಯೋಗಾದ್ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ" ಎಂಬ ಸೂತ್ರವು ಒಡ್ಡಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಮೂಲ.

ರಸತತ್ತ್ವವೇ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಳತಿರುಳು; ಕಾವ್ಯಸಾಗರವನ್ನು ಆಲೋಡನೆ ಮಾಡಿ ಮಾಡಿ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಅಮೃತವೇ ಅದು. ರಸದ ಸ್ವರೂಪ, ಪ್ರಭೇದ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವಿಚಾರವು ಈ ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಯಥಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಶದವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಾರಂಭ ದಿಂದಲೂ ರಸದ ಹೆಸರನ್ನು ಎತ್ತದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ; ಪುಟಪುಟದಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಮುಂದುವರಿಯುವಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ, ರಸವೆಂದರೇನು ಎಂಬುದರ ದಿಗ್ದರ್ಶನ ವನ್ನಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಲೇಸು. ಮಗಳನ್ನು ಗಂಡನ ಮನೆಗೆ ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಕಳಿಸಿಕೊಡುವಾಗ ಏನು ನಡೆಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಪಂಪನು 'ಆದಿಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ:

> ಪೊಡೆವಡುವಪ್ಪಿಕೊಳ್ವ ನೆನೆಯುತ್ತಿರಿಮೆಂಬ ಸಮಸ್ತವಸ್ತುವಂ
> ಕುಡುವ ಪಲರ್ವೆಯಿಂ ಪರಸಿ ಸೇಸೆಯನಿಕ್ಕುವ ಬುದ್ಧಿವೇಳ್ವಕ|
> ಯ್ಗುಡೆ ನಿಮಗೆಂದೊಡಂಬಡಿಪ ನಲ್ಲರಗಳ್ಕೆಗೆ ಕಣ್ಣ ನೀರ್ಗಳಂ
> ಮಿಡಿವ ಬಹುಪ್ರಕಾರಜನಸಂಕಟವೊಪ್ಪಿದುದಾ ಪ್ರಯಾಣದೊಳ್ || (೪. ೭)

ತೌರುಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕರೆಯ ಮಗುವಾಗಿ, ಆನಂದದ ಬಳ್ಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಮಗಳು ಈಗ ತಾಯಿ, ತಂದೆ, ಸಖಿಯರು, ಬಂಧುಗಳು ಈ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ದೂರಕ್ಕೆ ತೆರಳು ತ್ತಿದ್ದಾಳೆ, ಅವಳು ಹೋಗಲಾರಳು, ಇರಲಾರಳು; ಇವರೂ ಕಳಿಸಿಕೊಡಲಾರರು, ಬಿಡ ಲಾರರು. ಒಟ್ಟಿಗಿದ್ದಾಗ ಪ್ರೀತಿ ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಬಲಿದಿತ್ತೋ, ಅಗಲುವಾಗ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಶೋಕವಾಗಿ ತಿರುಗಿದೆ. ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಓದುವಾಗ, ಇವರೇನು ಮಾಡಿದರು, ಅವರೇನು ಹೇಳಿದರು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಷ್ಟಕ್ಕೇ ತಟಸ್ಥರಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೆ, ಈ ಅಗಲಿಕೆಯಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಶೋಕವೆಂಬ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ; ಇದರಲ್ಲೇ ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭವ ವಿಶೇಷಕ್ಕೆ 'ರಸ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಶೋಕವು ದುಃಖಾತ್ಮಕವಾದರೂ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು 'ಕರುಣರಸ'ದ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಆಹ್ಲಾದಮಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಂತೆಯೇ ಪ್ರೇಮ, ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯ, ಆಶ್ಚರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಮಾನವನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೂ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯವಾಗಿರಲಿ ಅಪ್ರಿಯ ವಾಗಿರಲಿ, ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಭಯಾನಕ, ಅದ್ಭುತ ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ರಸಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಶೋಕವೆಂಬ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗೆ (ಅಥವಾ 'ಭಾವ'ಕ್ಕೆ) ಪ್ರಿಯರ ಅಗಲಿಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ; ಹೀಗೆ ಚಿತ್ತವು ಕಲಕಿದಾಗ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ನೀರು ತುಂಬುವುದು, ಕೊರಳಸೆರೆ ಬಿಗಿಯುವುದು, ಸ್ನೇಹಮಯವಾದ ಹಲವು ಮಾತು

ಗಳನ್ನಾಡುವುದು ಈ ಮೊದಲಾದ ಕಾರ್ಯಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. 'ಭಾವ'ವು ಕೇವಲ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರವಾದದ್ದರಿಂದ ಅದು ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅರಿಯಲು ಕಾರಣಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದೊಂದೇ ದಾರಿ. ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ; ಇಲ್ಲಿ, ಭಾವವನ್ನು ಉದ್ಬೋಧಗೊಳಿಸುವ ಕಾರಣಸಾಮಗ್ರಿಗೆ 'ವಿಭಾವ' ಎಂದೂ, ಭಾವದ ಕಾರ್ಯಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ 'ಅನುಭಾವ' ಎಂದೂ ಸಂಜ್ಞೆ. ಈ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ವಾಚಕ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ರಸಾನುಭವವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ, ಒದಗಿ ಬಂದಿರುವ ಅಗಲಿಕೆಯೇ ವಿಭಾವ; ನಮಸ್ಕರಿಸುವುದು, ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಹರಸು ವುದು, ಕಣ್ಣೀರು ಮಿಡಿಯುವುದು ಈ ಮೊದಲಾದ ಸಮಸ್ತ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಅನುಭಾವ ಗಳು. ಈ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳನ್ನು ಕವಿ ಸಮುಚಿತವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅವು ಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದಮಾತ್ರಕ್ಕೇ ನಾವು ಕರುಣರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತೇವೆ.[೨]

ಇನ್ನು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಮತ್ತೆ ತಿರುಗೋಣ. 'ರಸ'ದ ವಿಷಯ ದಲ್ಲಿ ಅವನ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಈಚಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಪರಮ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರೋ, ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಭಾಗ, ರಚನೆ, ಅದರ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಈ ಮೊದಲಾದ ಅಂಶಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲೂ ಅವನ ಮತವನ್ನು ಅತಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿದರು.

ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಕಾರರಿಗೂ ಭರತನೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಗುರುವೆನ್ನ ಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ 'ಗುಣ', 'ದೋಷ', 'ಅಲಂಕಾರ'— ಈ ಮೂರರ ವಿವೇಚನೆಯೇ ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವು ಅಂಗೀಕಾರಹೊಂದಿದ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ಅವು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಆಲಂಕಾರಿಕನ ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರವು "ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪ" ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ಆರಂಭದೊಳಗೇ ತಲೆಯೆತ್ತಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಈ ಗುಣದೋಷಾದಿಗಳ ವಿಚಾರ ಆಗಲೇ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ನಡೆದಿರಬೇಕು. ರಸದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯಾಂಗಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಭರತನು ತನಗೆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಈಗ ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವಮಟ್ಟಿಗೆ ಗುಣ, ದೋಷ, ಅಲಂಕಾರ ಈ ಮೂರರ ಹೆಸರೂ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು 'ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ದಲ್ಲಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಗುಣ'ಗಳಿಗಂತೂ ಭರತನು ಕೊಟ್ಟ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ, ಇಟ್ಟ ಹೆಸರುಗಳೇ ಬಹುದೂರ ನಡೆದುಬಂದುವು. (ಅವುಗಳ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು.)

---

[೨] ಭರತನ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವಗಳಲ್ಲದೆ 'ವ್ಯಭಿಚಾರಿ' (ಭಾವ)ದ ಹೆಸರೂ ಬಂದಿದೆ; ಇದಕ್ಕೆ 'ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೂ ಉಂಟು. ಪ್ರೇಮ, ಶೋಕ, ಉತ್ಸಾಹ ಮೊದಲಾದ 'ಸ್ಥಾಯಿ' ಭಾವಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ನಡುನಡುವೆ ಸುಳಿದು ಲಯ ವಾಗುವ ಹರ್ಷ, ಚಿಂತೆ, ನಾಚಿಕೆ ಮೊದಲಾದ ಅಲ್ಪಕಾಲದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೇ ಈ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು.

ಭರತನು ಮೂವತ್ತಾರು 'ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ' (ಅಥವಾ 'ಭೂಷಣ') ಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಹೇಳಿದ್ದನು (ಅಧ್ಯಾಯ ೧೬). ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಣಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದ್ದಿತು. ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈಚಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಯಾರೂ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡಲಿಲ್ಲ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವನ್ನು 'ಅಲಂಕಾರ'ಗಳೊಳಗೇ ಸೇರಿಸಿ ಬಿಟ್ಟರು.[10]

ಈಗ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, "ಶೇಷಮುತ್ತರ ತಂತ್ರೇಣ ಕೋಹಲಃ ಕಥಯಿಷ್ಯತಿ" (ಕಾಶೀಮುದ್ರಣ, ೩೬. ೬೫) — "ಉಳಿದದ್ದನ್ನು ಕೋಹಲನು ಮುಂದಿನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವನು" ಎಂಬ ಭವಿಷ್ಯಸೂಚನೆಯಿದೆ; ಭರತನ ನೂರು ಮಂದಿ ಮಕ್ಕಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕೋಹಲನ ಹೆಸರೂ ಸೇರಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕೋಹಲನ ಹೆಸರು ಹೇಳಿ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೂ ಈಚಿನ ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣ ಕಾರರೂ ಆಗಾಗ ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ನೋಡಿದರೆ, ಭರತನ ಕಾಲದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಕೋಹಲನ ಕೃತಿ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಹೇಳಿಕೆ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಕೋಹಲನ ಗ್ರಂಥ ಶ್ರೀಹರ್ಷನ 'ರತ್ನಾವಳೀ' ನಾಟಿಕೆಗಿಂತ (ಎಂದರೆ, ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೬೨೦ ಕ್ಕಿಂತ) ಈಚಿನದಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದುವರೆಗೂ ಅದು ದೊರೆತಿಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೋಹಲನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.[11]

ಭರತನ ಮಹಾಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಟೀಕೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸು ವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೇ ಮೊದಲಾಯಿತು.[12] ಶ್ರೀಹರ್ಷನು ಬರೆದ ಒಂದು

---

[10] V. Raghavan : 'The History of Lakṣaṇa' (*Some Concepts*, pp. 147) ನೋಡಿ.

"ಪದಿನಾಱಿಲ್ಲವಲಂಕ್ರಿಯಾರಚನೆ ಮೂವತ್ತಾಱು ನೇರ್ಪಟ್ಟುವು" ಎಂದು ವಾಕ್ಸುಂದರಿ ಯನ್ನು ಕುರಿತು ರನ್ನನು 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ದಲ್ಲಿ (೧.೭) ಹೇಳಿರುವುದು ಭರತನ ೩೬ ಭೂಷಣ ಗಳನ್ನು ನೆನೆದೇ ಇರಬಹುದೆ?

[11] P. V. Kane : 'Fragments of Kohala' (*POC*, VI, pp. 577 ff.) ನೋಡಿ. 'ಕೋಹಲ ರಹಸ್ಯ' ಎಂಬ ಸಂಗೀತ ವಿಷಯದ ಗ್ರಂಥವೊಂದು ಉಂಟು (S. K. De : *Sanskrit Poetics*, II, 376).

[12] ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರೆಲ್ಲರ ವಿಷಯವಾಗಿ, V. Raghavan : 'Writers Quoted in the Abhinavabhāratī' (*JORM*, VI, pp. 149 ff., 199 ff.) ನೋಡಿ.

"ವ್ಯಾಖ್ಯಾತಾರೋ ಭಾರತೀಯೇ ಲೊಲ್ಲಟೋದ್ಭಟಶಂಕುಕಾಃ|
ಭಟ್ಟಾಭಿನವಗುಪ್ತಶ್ಚ ಶ್ರೀಮತ್ಕೀರ್ತಿಧರಃ ಪರಃ||"

ಹೀಗೆಂದು ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ) 'ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ' (೧.೧೧) ದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವರಲ್ಲಿ

ವಾರ್ತ್ತಿಕವಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯುಬರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಈ ಶ್ರೀಹರ್ಷನು ಯಾರೋ ತಿಳಿಯದು. ಉದ್ಭಟ, ಲೊಲ್ಲಟ, ಶಂಕುಕ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಲ್ಲದ ಇತರರೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇವೊಂದೂ ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರಲ್ಲಿ ಉದ್ಭಟನು ಬೇರೆಯ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದವನು; ಅವನನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ; ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೮೦೦. ಇವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಲೊಲ್ಲಟನೂ, ಲೊಲ್ಲಟನ ವಾದವನ್ನು ಶಂಕುಕನೂ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಂಕುಕನೆಂಬ ಕವಿ ಕಾಶ್ಮೀರದ ಅಜಿತಾಪೀಡನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೮೧೬?) ನಡೆದ ಘೋರ ಯುದ್ಧವೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು 'ಭುವನಾಭ್ಯುದಯ'ವೆಂಬ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದನೆಂದು ಕಲ್ಹಣನು 'ರಾಜತರಂಗಿಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[13] ಈ ಶಂಕುಕನೂ ನಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನೂ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಲೊಲ್ಲಟ ಶಂಕುಕರ ಕಾಲವು ಕ್ರಿ. ಶ. ೯ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವೆನ್ನಬಹುದು.

'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದವರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನೂ ಅಪ್ರತಿಮನೂ ಆದ ಮಹಾ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ (ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦೦೦). ಅವನು 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ'ಯನ್ನು ಬರೆದ ಬಳಿಕ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಾಮಾವಶೇಷವಾದುವು. ಆದರೆ ಅವನು ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಹಿಂದಿನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೂ ಉದಾಹರಿಸಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅವರೆಲ್ಲ ಇದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೂ ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿಷಯವು ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ; ಅವನ ಮಹತ್ತ್ವವಂತೂ ಇದರ ಆದ್ಯಂತವೂ ವಿದಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇತ್ತೀಚಿನವನು; ಮಿಕ್ಕವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅವನು ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾನೆ.

[13] 'ರಾಜತರಂಗಿಣೀ', ೪. ೭೦೪—೫.

೩. ಅಲಂಕಾರ–ರೀತಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದ ಮೂಲರೇಖೆಗಳು ನಾಟ್ಯವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡುವು; ಸ್ವತಂತ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಾಚೀನತಮವಾದ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳೆಂದರೆ ಭಾಮಹನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ' ಮತ್ತು ದಂಡಿಯ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'. ಭರತನಿಗೂ ಇವರಿಗೂ ನಡುವೆ ಸಾಗಿದ ನಾಲ್ಕೈದು ಶತಮಾನಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ, ವಿವೇಚನೆ ನಡೆದಿರಬೇಕು; ಗ್ರಂಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಿರುವುದೂ ಒಂದು ಆಧಾರ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ "ಪ್ರಶಸ್ತಿ"ಗಳೆಂಬ ಶಾಸನಗಳನ್ನು ಬರೆದವರು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವುದು ಗೋಚರವಾಗು ತ್ತದೆ; ರುದ್ರದಾಮನ ಗಿರ್ನಾರ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೦) ಸ್ಫುಟ, ಮಧುರ ಮೊದಲಾದ 'ಗುಣ'ಗಳ ಹೆಸರೂ ಬಂದಿವೆ.[1] ಭಾಮಹನಿಗಿಂತ ಬಹುಶಃ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾದ ಭಟ್ಟಿ (ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೫೦೦ ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೬೫೦ ರೊಳಗೆ) ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಾಕರಣದ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯರೂಪವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ[2] ೩೮ ಶಬ್ದಾರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು, ಮಾಧುರ್ಯಗುಣ, ಭಾವಿ ಕಾಲಂಕಾರ ಇವಿಷ್ಟನ್ನೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟಿ, "ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಪ್ತವಾದ ಉಲ್ಲಾಸ ಪಂಡಿತರಿಗೇ ಸರಿ; ಇದರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ವಿದ್ವತ್ಪ್ರಿಯತೆಯಿಂದ ಜಡಮತಿಗಳು ಹತ ರಾದರು" ಎಂದು ದರ್ಪದಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿಯೇ ಇರಬಹುದು, ಭಾಮಹನು ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ತಿರುಗಿಸಿಕೊಂಡು, 'ಅಚ್ಯುತೋತ್ತರ' ವೆಂಬ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು[3] ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವ ನೆವದಲ್ಲಿ, "ಈ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮೂಲಕವೇ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದಲ್ಲಿ, ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಮಾತ್ರ

---

[1] "ಸ್ಫುಟ ಲಘು ಮಧುರ ಚಿತ್ರ ಕಾನ್ತ ಶಬ್ದಸಮಯೋದಾರಾಲಂಕೃತ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ . . ." ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ G. Buhler : 'The Indian Inscriptions and the Antiquity of Indian Artificial Poetry' (translated by V. S. Ghate) ನೋಡಿ (*IA*, XLII).

[2] 'ಭಟ್ಟಿಕಾವ್ಯ', ೧೦-೧೩.

[3] ಪ್ರಹೇಳಿಕೆ ಎಂಬುದು ಒಗಟು ಮಾತು; ಕನ್ನಡದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು 'ಪೇಳಿಕೆ', 'ಹೇಳಿಕೆ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳುಂಟು. ('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೩. ೯೭–೧೨೪ ; 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ', ೩. ೧೪೪–೧೫೨ ; 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ', ೫೯೩–೬೦೦ ನೋಡಿ.)

ಉಲ್ಲಾಸ; ಪಾಪ, ಜಡಮತಿಗಳು ಹತರಾದರು" ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರಬೇಕಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.[4]

ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಮೆರಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿಗಳು ಹೀಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಆಗಲೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು ಇದ್ದುವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಭಾಮಹ ದಂಡಿಗಳ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೇ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಭಾಮಹನು ತನಗೆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಮೇಧಾವಿ (ಅಥವಾ ಮೇಧಾವಿರುದ್ರ) ಎಂಬಾತನ ಹೆಸರನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಹಳಬರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಯಾವುವೂ ಇದುವರೆಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ.

'ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಾಯಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ (ಅಧ್ಯಾಯ ೩೩೭–೩೪೭). ಇದು ಅಷ್ಟಾದಶ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ವ್ಯಾಸಮಹರ್ಷಿಯೇ ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಇದೇ ಮಾತೃಕೆಯೆಂದೂ ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಪುರಾಣಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯವು ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಯಾದರೂ, 'ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ'ದ ಈ ಭಾಗವು ಅರ್ವಾಚೀನವೆನ್ನಲು ಆಂತರಿಕವಾದ ಹಲವು ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭರತನ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ; ಅವನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದಲೂ ಭಾಮಹ ದಂಡಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಿಂದಲೂ ಅನೇಕ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿದೆ. ವಾಮನನಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ವೈದರ್ಭೀ, ಗೌಡೀ, ಪಾಂಚಾಲೀ ಎಂಬ 'ರೀತಿ'ಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ರುದ್ರಟನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಲಾಟೀಯಾ ಎಂಬ 'ರೀತಿ'ಯನ್ನೂ 'ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ರುದ್ರಟನ ಕಾಲಕ್ಕೂ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೮೫೦) ಈಚಿನದೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಪರಿಚಯವು ಅಗ್ನಿಪುರಾಣಕಾರನಿಗೆ ಇದ್ದಿತೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭಿಪ್ರಾಯಭೇದವುಂಟು; ಇದ್ದಿತೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಯುಕ್ತ. ಅಂತೂ, ಈ ಪುರಾಣದ ಅಲಂಕಾರಭಾಗವು ಕ್ರಿ. ಶ. ೯ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನದಲ್ಲವೆಂದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಕೆಲವರು ವಿಮರ್ಶಕರು ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ, ಇದು ಭೋಜರಾಜನ 'ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಾಶ'ಕ್ಕಿಂತ ಈಚಿನದೆಂದು ಹೇಳಲು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ'ಕಾರನಿಗಿಂತ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನ)

[4] ವ್ಯಾಖ್ಯಾಗಮ್ಯಮಿದಂ ಕಾವ್ಯಮುತ್ಸವಃ ಸುಧಿಯಾಮಲಂ |
ಹತಾ ದುರ್ಮೇಧಸಶ್ಚಾಸ್ಮಿನ್ ವಿದ್ವತ್ಪ್ರಿಯತಯಾ ಮಯಾ ||

('ಭಟ್ಟಿಕಾವ್ಯ', ೨೨.೩೪)

ಕಾವ್ಯಾನ್ಯಪಿ ಯದೀಮಾನಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾಗಮ್ಯಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರವತ್ |
ಉತ್ಸವಃ ಸುಧಿಯಾಮೇವ ಹಂತ ದುರ್ಮೇಧಸೋ ಹತಾ ||

(ಭಾಮಹ: 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೨.೨೦)

ಹಿಂದಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಯಾರೂ 'ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ'ದ ಹೆಸರೆತ್ತದಿರುವುದು ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ.[5]

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪುರಾಣವೆಂದರೆ 'ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣ'. ಇದರ ಮೂರನೆಯ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಕಾವ್ಯವಿಚಾರವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವವು ೧೭ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಮಾತ್ರ. ಈ ಗ್ರಂಥಭಾಗದ ಕಾಲ ೪ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುವ 'ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಿಂದ ಈಚೆಗೆ; ಆದರೆ ೩೮ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವ 'ಭಟ್ಟಿಕಾವ್ಯ'ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಬಹುಶಃ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದೆ — ಎಂದು ಪಿ. ವಿ. ಕಾಣೇ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.[6] 'ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ'ದ ಮೂರನೆಯ ಖಂಡವು ಇಷ್ಟು ಹಿಂದಿನದಾಗುವ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ, ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಯತಸ್ಥಾನ ದೊರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಲು ತೊಡಕೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಲಂಕಾರಾಧ್ಯಾಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಅನನ್ವಯಾಲಂಕಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಬಳಿಕ "...ಏತಾವದುಕ್ತಂ ತವ ಲೇಶಮಾತ್ರಂ" (೩. ೧೩. ೧೫) — "ನಿನಗೆ ಇಷ್ಟನ್ನು, ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ, ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ" ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಅರ್ಥವೇನು? "ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಬೇರೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಲ್ಲ" ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಆಶಯವೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆಯೆ? ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. ಈ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಾಂತರಸ'ದ ವಿಚಾರ ವಿಶದವಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತದೆ (೩. ೧೭. ೧೪; ೩. ೨೯. ೮–೧೧ ಇತ್ಯಾದಿ); ಶಾಂತರಸವು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾದ ಬಳಿಕವೇ ಈ ಗ್ರಂಥಭಾಗದ ರಚನೆಯಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ— ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನೋಡಿದರೆ 'ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ'ವು ಕ್ರಿ. ಶ. ೬ ನೆಯ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಭಾಮಹ ದಂಡಿಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗೋಣ.[7] ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಯಾರು ಮುಂಚೆ ಇದ್ದವರು? ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ, ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಈ ಜಟಿಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕೈಹಾಕಲು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಿಸಾಮ್ಯವುಂಟು; ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನ ಮತವನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಖಂಡಿಸಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ

---

[5] P. V. Kane: *History of Sanskrit Poetics*, pp. 5–10; A. Sankaran: *Rasa and Dhvani*, pp. 35–39; S. K. De: *Sanskrit Poetics*, I, pp. 102–4; V. Raghavan: 'Rīti and Guṇa in the Agni Purāṇa' (*IHQ*, X. 4); P. C. Lahiri: *Rīti and Guṇa*, pp. 176–7.

[6] P. V. Kane : *History of Sanskrit Poetics*, pp. 64–70 ನೋಡಿ.

[7] ಪ್ರಕಾಶವರ್ಷನ 'ರಸಾರ್ಣವಾಲಂಕಾರ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವು ಭಾಮಹ ದಂಡಿಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಪ್ರಾಚೀನವೆಂದು ಒಂದು ವಾದವುಂಟು. ಆದರೆ ಈ ಗ್ರಂಥಕಾರನಿಗೆ ಭೋಜರಾಜನ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧ ನೆಯ ಶತಮಾನ) ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥಗಳೇ ಅವಲಂಬನವೆಂದೂ, ಆದ್ದರಿಂದ ಇವನು ತುಂಬ ಈಚಿನವನೆಂದೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. V. Raghavan: 'Prakāśavarṣa's Rasārṇavālaṅkāra' (*JORM*, VIII, pp. 267–76).

ವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.[8] ಆದರೂ ಒಬ್ಬನ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ನೋಡಿಯೇ ಇದ್ದನೆಂದು ಶಪಥಮಾಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ಏಕೆಂದರೆ, ಇಬ್ಬರೂ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಭಾಮಹನಿಗೂ ದಂಡಿಗೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯವೈಷಮ್ಯಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿರದೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲು ಅವಕಾಶವುಂಟು. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಮಹನು ಮೊದಲಿದ್ದನೆ ದಂಡಿ ಮೊದಲಿದ್ದನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಬಲರಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ.[9]

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಕಾಲವೂ ಸಂದಿಗ್ಧ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಕಾಲನಿರ್ಣಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚರ್ಚೆಗಳು ಬಲುದೂರ. ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕೂಡಿಸಿರುವ ಆಧಾರಗಳನ್ನೂ ಹೂಡಿರುವ ವಾದಗಳನ್ನೂ ನಾಲ್ಕೈದು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಸಕ್ತಿಗೆ ಹೋಗದೆ, ಭಾಮಹ ದಂಡಿಗಳ ಕಾಲವು ಕ್ರಿ. ಶ. ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನವಾಗಿರಬಹುದೆಂದೂ, ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅಂತರವಿದ್ದಿರಲಾರದೆಂದೂ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸುವುದು ವಾಸಿ.[10]

---

[8] ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥೆ, ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಭಾಮಹನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದರೆ, ದಂಡಿ ಇವು ಒಂದೇ ಜಾತಿಗೆ ಎರಡು ಹೆಸರುಗಳೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧.೨೮). ದಂಡಿ ವೈದರ್ಭ, ಗೌಡ ಎಂಬ ಎರಡು 'ಮಾರ್ಗ'ಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅವುಗಳ ಭೇದವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೆ, ಭಾಮಹನು "ಇದು ಗೌಡೀಯ, ಇದು ವೈದರ್ಭ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯೇನು? ಇದೆಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿಹೀನರು ಗತಾನುಗತಿಕವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟ ಹಲವು ಹೆಸರುಗಳು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೧.೩೨).

[9] ಭಾಮಹನೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಚೀನನೆಂದು ತ್ರಿವೇದಿ, ದೇ ಮೊದಲಾದವರೂ ದಂಡಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಚೀನನೆಂದು ಕಾಣೇ, ಕೀತ್ ಮೊದಲಾದವರೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದಂಡಿಗಿಂತ ಭಾಮಹನೇ ಹಿರಿಯನೆಂದು ಪ್ರಕೃತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ.

[10] ದಂಡಿಯ ಕಾಲವಿಚಾರ ಮಾಡುವಾಗ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಅಂಶವೊಂದು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ದಂಡಿ ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ದ ಮಂಗಳ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತಿಯನ್ನು "ಸರ್ವಶುಕ್ಲಾ" ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ವಿಜ್ಜಿಕೆಯೆಂಬ ಕಬ್ಬಿಗಿತಿ,

ನೀಲೋತ್ಪಲದಲಶ್ಯಾಮಾಂ ವಿಜ್ಜಿಕಾಂ ಮಾಮಜಾನತಾ |
ವೃಥೈವ ದಂಡಿನಾ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ಸರ್ವಶುಕ್ಲಾ ಸರಸ್ವತೀ ||

"ಕನ್ನೈದಿಲೆಯ ದಳದಂತೆ ಶ್ಯಾಮಳೆಯಾದ ನನ್ನನ್ನು—ವಿಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು—ಅರಿಯದೆಯೇ ಸರಸ್ವತಿ ಸರ್ವಶುಕ್ಲೆಯೆಂದು ದಂಡಿ ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಹೇಳಿದನು" ಎಂದು ಖಂಡಿಸಿದಳಂತೆ. ಈ ವಿಜ್ಜಿಕೆ ಎರಡನೆಯ ಪುಲಕೇಶಿಯ ಮಗನಾದ ಚಂದ್ರಾದಿತ್ಯನ ಪತ್ನಿ ವಿಜಯಾ ಎಂಬಾಕೆ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿರುತ್ತಾರೆ (ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೬೬೦). ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯ ಈಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತೇ ಹುಟ್ಟಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ:

ಭಾಮಹನು ಛಂದಸ್ಸು ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡಿದನೆಂದು ನಂಬಲು ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ, ಈಗ ದೊರೆಯುವುದು ಅವನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ' ವೊಂದೇ. ಇದರ ಮೊದಲನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ, ಪ್ರಯೋಜನ, ವಿಭಾಗ ಈ ಮೊದಲಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಚಾರವೂ, ಎರಡು ಮೂರರಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೪೦ ಅಲಂಕಾರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯೂ, ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ೧೦ ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳೂ, ಐದನೆಯದರಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ದೋಷಗಳ ವಿಷಯವೂ, ಆರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಶುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುತಃ ತರ್ಕ ವ್ಯಾಕರಣಗಳಿಗೆ ಸೇರತಕ್ಕ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಪರಿಚ್ಛೇದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಭಾಮಹನ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯ. ರಸಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಾನವೇನನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ; ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದರ್ಶಿಸಿದ್ದರೆ ರಸವದಲಂಕಾರವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ (೩. ೬). ಭಾಮಹನ ಮತದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೂ — ಅದು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯವಾಗಿರಲಿ, ಮುಕ್ತಕವಾಗಿರಲಿ — 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ' ಯಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು.[11] ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಲೋಕರೂಢಿಗೆ ಮೀರಿದ ಒಂದು ಅತಿಶಯವಿರುವುದೇ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಅಥವಾ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ.[12] ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಅರ್ಥವು ಸುಂದರವಾಗುವುದು; ಇದನ್ನು ತರುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕವಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು; ಇದನ್ನುಳಿದು ಎಂಥ ಅಲಂಕಾರ?[13] "ಸೂರ್ಯ ಮುಳುಗಿದನು, ಚಂದ್ರ ಹೊಳೆಯುತ್ತಾನೆ, ಹಕ್ಕಿಗಳು ಗೂಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ"— ಈ ಬಗೆಯದೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೇ? ಇದನ್ನು (ಲೋಕ) ವಾರ್ತೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.[14] ಹೀಗೆನ್ನುವುದು ಭಾಮಹನ ಮತ.

ಸರಸ್ವತೀವ ಕಾರ್ಣಾಟೀ ವಿಜಯಾಂಕಾ ಜಯತ್ಯಸೌ |
ಯಾ ವೈದರ್ಭಗಿರಾಂ ವಾಸಃ ಕಾಲಿದಾಸಾದನಂತರಂ ||

"ಕರ್ಣಾಟದೇಶದ ವಿಜಯಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಾಕೆ ಸರಸ್ವತಿಯಂತೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಳು; ಕಾಳಿದಾಸನ ತರುವಾಯ ವೈದರ್ಭ ಮಾರ್ಗದ ಕವಿತೆಗೆ ಈಕೆಯೇ ನೆಲೆವೀಡು."

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತ ಅಧ್ಯಾಯದ ೧೮ ನೆಯ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನೂ ನೋಡಿ.

11 "ಯುಕ್ತಂ ವಕ್ರಸ್ವಭಾವೋಕ್ತ್ಯಾ ಸರ್ವಮೇವೈತದಿಷ್ಯತೇ" (೧.೩೦). "ವಕ್ರಸ್ವಭಾವೋಕ್ತ್ಯಾ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ವಕ್ರಸ್ವಭಾವವನ್ನುಳ್ಳ ಉಕ್ತಿಯಿಂದ" (ಎಂದರೆ "ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿಂದ") ಎನ್ನುವುದೇ ಸಮಂಜಸವಾದ ಅರ್ಥ.

12 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ, ೨. ೮೧–೪.

13 ಸೈಷಾ ಸರ್ವೈವ ವಕ್ರೋಕ್ತಿರನಯಾರ್ಥೋ ವಿಭಾವ್ಯತೇ |
ಯತ್ನೋಽಸ್ಯಾಂ ಕವಿನಾ ಕಾರ್ಯಃ ಕೋಽಲಂಕಾರೋಽನಯಾ ವಿನಾ ||
('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೨.೮೫)

14 ಗತೋಽಸ್ತಮರ್ಕೋ ಭಾತೀಂದುಃ ಯಾಂತಿ ವಾಸಾಯ ಪಕ್ಷಿಣಃ |
ಇತ್ಯೇವಮಾದಿ ಕಿಂ ಕಾವ್ಯಂ ವಾರ್ತಾಮೇನಾಂ ಪ್ರಚಕ್ಷತೇ ||
'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೨.೮೭

ಭಾಮಹನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ದಂಡಿಯದು ಹಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ವಿರುದ್ಧವೆಂದು ಹೇಳಿದೆಯಷ್ಟೆ. "ಗತೋಽಸ್ತಮರ್ಕೋ ಭಾತೀಂದುಃ ಯಾಂತಿ ವಾಸಾಯ ಪಕ್ಷಿಣಃ" — ಈ ಬಗೆಯ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗೆ ಕೂಡ ವೇಳೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವಾಗ ಔಚಿತ್ಯವುಂಟೆಂದು ಅವನ ಮತ.[15] ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲ; ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಭಾಮಹನು ಹೇಳಿದ್ದರೆ, ದಂಡಿ "ವಾಙ್ಮಯವು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ"[16] ಎಂದು ಹೇಳುವುದಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಗೇ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭಾಮಹನಿಗೂ ದಂಡಿಗೂ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು 'ಗುಣ'ಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ. ಮಾಧುರ್ಯ, ಓಜಸ್ಸು, ಪ್ರಸಾದ — ಈ ಮೂರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕುರಿತಂ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಭಾಮಹನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ (೨. ೧–೩); ಇವನ್ನು ಕೂಡ ಗುಣ ಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಕರೆದಿಲ್ಲ. ದಂಡಿಯ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ದಲ್ಲಾದರೆ ಮೊದಲನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದದ ಬಹು ಭಾಗವು ವೈದರ್ಭ, ಗೌಡ ಎಂಬ ಎರಡು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳ ವಿಭೇದ ವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ದಂಡಿಯ ಒಲವೆಲ್ಲವೂ ವೈದರ್ಭ ಮಾರ್ಗದ ಕಡೆಗೆ. ಶ್ಲೇಷ, ಪ್ರಸಾದ, ಸಮತೆ, ಮಾಧುರ್ಯ, ಸುಕುಮಾರತೆ, ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿ, ಉದಾರತ್ವ, ಓಜಸ್ಸು, ಕಾಂತಿ, ಸಮಾಧಿ — ಈ ಹತ್ತು ಗುಣಗಳೇ ವೈದರ್ಭ ಮಾರ್ಗದ "ಪ್ರಾಣ". ಗೌಡಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಿಕವಾಗಿ ಇವುಗಳ ವಿಪರ್ಯಯ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.[17] ರಸದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಾಮಹನಿಗಿಂತ ದಂಡಿಗೆ ಆದರ ಹೆಚ್ಚು. ರಸವದಲಂಕಾರವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಿಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. 'ಕಾವ್ಯಾ ದರ್ಶ'ದ ಎರಡನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳೂ ಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳೂ ದೋಷಗಳೂ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ. ಭಾಮಹನಿಗಿಂತ ದಂಡಿಗೆ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ.

ದಂಡಿ ಆಲಂಕಾರಿಕನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ; ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿ. "ತ್ರಯೋ ದಂಡಿ ಪ್ರಬಂಧಾಃ" ("ದಂಡಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಮೂರು") ಎಂಬುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವಾಕ್ಯ. ಆದರೆ, 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಿಕ್ಕ ಎರಡು ಯಾವುವು ಎಂಬುದು ನಿಶ್ಚಿತ ವಾಗಿಲ್ಲ. 'ದಶಕುಮಾರ ಚರಿತ'ವು ಈತನ ಗ್ರಂಥವೇ ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಇದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವರು ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಮಿಕ್ಕ ಕೃತಿಗಳ

---

[15] ಗತೋಽಸ್ತಮರ್ಕೋ ಭಾತೀಂದುಃ ಯಾಂತಿ ವಾಸಾಯ ಪಕ್ಷಿಣಃ |
ಇತೀದಮಪಿ ಸಾಧ್ವೇವ ಕಾಲಾವಸ್ಥಾನಿವೇದನೇ ||
('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೨.೨೪೪)

[16] ಭಿನ್ನಂ ದ್ವಿಧಾ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿರ್ವಕ್ರೋಕ್ತಿಶ್ಚೇತಿ ವಾಙ್ಮಯಂ |
('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೨.೩೬೩)

[17] ಇತಿ ವೈದರ್ಭಮಾರ್ಗಸ್ಯ ಪ್ರಾಣಾ ದಶಗುಣಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ |
ತೇಷಾಂ ವಿಪರ್ಯಯಃ ಪ್ರಾಯೋ ದೃಶ್ಯತೇ ಗೌಡವರ್ತ್ಮನಿ ||
('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧.೪೨)

ಮಾತಿರಲಿ. 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಅತಿ ರಮಣೀಯವಾಗಿವೆ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಎಲ್ಲವೂ ದಂಡಿಯಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾಗಿರತಕ್ಕವು.[18]

ಭಾಮಹನನ್ನು ಉದ್ಭಟನೂ ದಂಡಿಯನ್ನು ವಾಮನನೂ ಅನುಸರಿಸಿ ಆಯಾ ಮತದ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಉದ್ಭಟ ವಾಮನ ರಿಬ್ಬರೂ ಕಾಶ್ಮೀರದ ಜಯಾಪೀಡನೆಂಬ ರಾಜನ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೭೭೯–೮೧೭) ಆಸ್ಥಾನ ದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ; ಉದ್ಭಟನಂತೂ ಅಲ್ಲಿ ಸಭಾಪತಿಯಾಗಿ ತುಂಬ ಗೌರವವನ್ನೂ ಅಭ್ಯುದಯವನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದನು; ಅವನಿಗೆ ದಿನವೊಂದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಲಕ್ಷ ದೀನಾರಗಳ ವೇತನವಿದ್ದಿತಂತೆ ![19] ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ ಈ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಸ್ಮರಿಸದೆ ಇರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ. ಉದ್ಭಟನು ಭಾಮಹನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ'ದ ಮೇಲೆ 'ಭಾಮಹವಿವರಣ'ವೆಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನಂತೆ; ಇದು ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಅವನು ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನರಚನೆ

---

[18] 'ಅವಂತಿಸುಂದರೀ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗದ್ಯಗ್ರಂಥವೊಂದು ತ್ರುಟಿತವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ (ದ್ವಿತೀಯ ಪರಿಷ್ಕರಣ, ತ್ರಿವೇಂದ್ರಂ, ೧೯೫೪). ಇದು ಆಚಾರ್ಯ ದಂಡಿಯ ಕೃತಿಯೆಂದು ಗ್ರಂಥಾಂತ್ಯದ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದೆಂದೂ ಇದು 'ದಶ ಕುಮಾರಚರಿತ'ದ ನಿಜವಾದ ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಯ ಭಾಗವೆಂದೂ ಹಲವು ಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಕಾರ ದಂಡಿಯ ಮುತ್ತಜ್ಜನು ಭಾರವಿಕವಿಯ ಸ್ನೇಹಿತ ನಾಗಿದ್ದ ದಾಮೋದರಸ್ವಾಮಿ ಎಂಬಾತನು. ಈತನು ಕಾಂಚೀಪುರದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವರಾಜನಾದ ಸಿಂಹ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದನು : ಆ ಮೊದಲೇ ಆತನಿಗೆ [ಚಾಳುಕ್ಯ ವಂಶದ] ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನ, ಗಂಗಕುಲದ ದುರ್ವಿನೀತ ಇವರ ಸಹವಾಸವೊದಗಿತ್ತು. ದಾಮೋದರಸ್ವಾಮಿಯ ಮೊಮ್ಮಗನಾದ ವೀರದತ್ತನ ಮಗನೇ ದಂಡಿ ; ಈತನ ತಾಯ ಹೆಸರು ಗೌರಿ.

ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೇಲೆ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ಅರಸುಗಳ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಯಾವ ತೊಂದರೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೬೦೦ರ ವೇಳೆಗೆ ದಾಮೋದರಸ್ವಾಮಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನವನಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು (ಏಕೆಂದರೆ, ಆ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ದುರ್ವಿನೀತನನ್ನು ಸಂಧಿಸಿದನೆಂದು 'ಅವಂತಿಸುಂದರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ). ಅಲ್ಲಿಂದ ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕಿದರೆ ದಂಡಿಯ ಕಾಲ ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಜ್ಜಿಕೆಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. ೬೬೦ಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಈಚಿನದಾಗಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ದಂಡಿ ದ್ರಾವಿಡ ದೇಶದವನೆಂದೂ ಅವನ ಜನ್ಮನಗರ ಕಾಂಚಿಯೆಂದೂ 'ಅವಂತಿಸುಂದರಿ' ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

[19] ವಿದ್ವಾನ್ ದೀನಾರಲಕ್ಷೇಣ ಪ್ರತ್ಯಹಂ ಕೃತವೇತನಃ |
ಭಟ್ಟೋಽಭೂದುದ್ಭಟಸ್ತಸ್ಯ ಭೂಮಿಭರ್ತುಃ ಸಭಾಪತಿಃ ||
('ರಾಜತರಂಗಿಣೀ', ೪.೪೯೫)

ಮನೋರಥಃ ಶಂಖದತ್ತಶ್ಚಟಕಃ ಸಂಧಿಮಾಂಸ್ತಥಾ |
ಬಭೂವುಃ ಕವಯಸ್ತಸ್ಯ ವಾಮನಾದ್ಯಾಶ್ಚ ಮಂತ್ರಿಣಃ ||
(ಅದೇ, ೪.೪೯೭)

ಮಾಡಿದ್ದನೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಅವಕಾಶವುಂಟು. ಈಗ ದೊರೆತಿರುವುದೇನೋ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸಾರಸಂಗ್ರಹ'ವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನುಳ್ಳ, ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ, ಅವನ ಒಂದೇ ಗ್ರಂಥ. ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಾಮಹನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ'ದಲ್ಲಿರತಕ್ಕವೇ ಆಗಿವೆ; ಅಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದಿವೆ. ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಉದ್ಭಟನು ಭಾಮಹನ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಹೋಗಿದ್ದರೂ ಎಷ್ಟೋಕಡೆ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಖಚಿತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಭೇದವೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉಂಟು. ಉದ್ಭಟನ ಮಾತಿಗೆ ಈಚಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ತುಂಬ ಗೌರವಕೊಡುತ್ತಾರೆ; ಅವನ ಗ್ರಂಥವು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಬಳಿಕ ಭಾಮಹನ ಹೆಸರು ಕೂಡ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ರಸವನ್ನು ಭಾಮಹಾದಿಗಳಂತೆಯೇ ಉದ್ಭಟನೂ ರಸವದಲಂಕಾರದೊಳಗೇ ಗಣನೆ ಮಾಡಿದ್ದರೂ, ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಒಂದು ಅಂಶ ಇಲ್ಲುಂಟು. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವವು ಎಂಟೇ ರಸಗಳು. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ 'ಶಾಂತ'ವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ, ಉದ್ಭಟನು "ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಗಳು ಒಂಬತ್ತು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.[20] ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯ ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳ ರಾಶಿಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶಾಂತರಸದ ಹೆಸರು ಮೊದಲು ಬಂದಿರುವುದು ಈಗ ತಿಳಿದಿರುವಮಟ್ಟಿಗೆ ಉದ್ಭಟನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸಾರಸಂಗ್ರಹ'ದಲ್ಲಿಯೇ.[21] ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ, ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕೇ ಬೇಡವೇ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ.

ಇತ್ತ ವಾಮನನು ಗುಣಗಳಿಗೆ ದಂಡಿಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿದ್ದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸೂತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ದೃಢಪಡಿಸಿ, ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿದನು. ಇವನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಶ್ಲೋಕರೂಪದಲ್ಲಿರತಕ್ಕವು; ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವಕಲ್ಪಿತವಾದವು. ವಾಮನನ ಗ್ರಂಥವಾದರೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಲ್ಲ ಹಿಂದಿನ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡವು; ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ವಾಮನನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. "ಕಾವ್ಯಶೋಭಾಯಾಃ

---

[20] ಶೃಂಗಾರ ಹಾಸ್ಯ ಕರುಣ ರೌದ್ರ ವೀರ ಭಯಾನಕಾಃ |
ಬೀಭತ್ಸಾದ್ಭುತ ಶಾಂತಾಶ್ಚ ನವ ನಾಟ್ಯೇ ರಸಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ || (೪.೪)

[21] ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ 'ಅಣುಓಗದಾರಸುತ್ತ' (= ಅನುಯೋಗ ದ್ವಾರಸೂತ್ರ)ವೆಂಬ ಜೈನಧರ್ಮ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರತಕ್ಕ ಒಂಬತ್ತು ಕಾವ್ಯರಸಗಳೊಳಗೆ "ಪಸಂತ" (=ಪ್ರಶಾಂತ)ವು ಸೇರಿದೆಯಲ್ಲದೆ, ಅದರ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಈ 'ಪ್ರಶಾಂತ'ವೂ ನಮ್ಮ 'ಶಾಂತ'ವೂ ಒಂದೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. 'ಅನುಯೋಗದ್ವಾರ ಸೂತ್ರ'ದ ಕಾಲವು ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ.ಶ. ೫ ನೆಯ ಶತಮಾನವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ದಿಟವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಶಾಂತರಸದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮೊದಲು ಎತ್ತಿದ ಕೀರ್ತಿ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಕರ್ತೃವಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. (V. Raghavan: *The Number of Rasas*, pp. 23, 57-8 ನೋಡಿ.)

ಕರ್ತಾರೋ ಧರ್ಮಾ ಗುಣಾಃ. ತದತಿಶಯ ಹೇತವಸ್ತು ಅಲಂಕಾರಾಃ. ಪೂರ್ವೇ ನಿತ್ಯಾಃ." ("ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡತಕ್ಕ ಧರ್ಮಗಳು ಗುಣಗಳು; ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸತಕ್ಕವು ಮಾತ್ರ ಅಲಂಕಾರಗಳು. ಮೊದಲಿನವು [ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ] ಇರಲೇಬೇಕಾದವು") ಎಂಬ ವಾಮನನ ಸೂತ್ರಗಳು (೩. ೨. ೨–೪) ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಗುಣಗಳಿಗೂ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೂ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ವಾಮನನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಮತದಂತೆ, ಗುಣಗಳಿದ್ದ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ದಂಡಿಯ ಹತ್ತು ಗುಣಗಳ ಹೆಸರನ್ನೇ ವಾಮನನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದ, ಅರ್ಥ ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಗುಣಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ನಿಜವಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತದೆ; ಲಕ್ಷಣವೂ ಬೇರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಗುಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಉಳ್ಳದ್ದು ವೈದರ್ಭೀರೀತಿ; ವಾಮನನು ಒಪ್ಪುವುದು ಇದೊಂದನ್ನೇ. ಗೌಡೀ ಪಾಂಚಾಲೀ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಕೆಲವು ಗುಣಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವು ಗ್ರಾಹ್ಯವಲ್ಲ. ವೈದರ್ಭಿಗೂ ಅವಕ್ಕೂ ಇರುವ ತಾರತಮ್ಯ ರೇಷ್ಮೆಯೆಳೆಗೂ ಸೆಣಬಿನ ದಾರಕ್ಕೂ ಇರುವಂತೆ (೧. ೨. ೧೧–೧೮). ದಂಡಿಗೂ ವೈದರ್ಭ ಮಾರ್ಗವೇ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಗೌಡಮಾರ್ಗವನ್ನು ಇಷ್ಟು ಖಚಿತವಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಖಂಡಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ದಂಡಿ 'ಮಾರ್ಗ'ವೆನ್ನುವುದನ್ನು ವಾಮನನು 'ರೀತಿ ಎಂಬ ಹೊಸ ಪದದಿಂದ ಕರೆದಿರುವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪದವೊಂದೇ ಅಲ್ಲ; ಅದರ ಪದವಿಯೂ ಹೊಸದು: "ರೀತಿರಾತ್ಮಾ ಕಾವ್ಯಸ್ಯ" (ರೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ") (೧. ೨. ೬.). ವಾಮನನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಯಾವ ಆಲಂಕಾರಿಕನೂ ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದ "ಆತ್ಮ"ವನ್ನು ವಿಚಾರಮಾಡಲು ಹೊರಟಿರಲಿಲ್ಲ. ರೀತಿಯೆಂದರೆ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಪದರಚನೆ.[22] ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಈ 'ರೀತಿ'ಯೇ, ಬೇರೊಂದೇ, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಈಚೆಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಾದರೂ ತೀರ್ಮಾನವಾಗಿರಲಿ; ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರವನ್ನೂ ಆತ್ಮವನ್ನೂ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ನೋಡಲು ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟವನು ವಾಮನ.

ವಾಮನನ ಮತದಲ್ಲಿ ರಸದ ಸ್ಥಾನ ಉತ್ತಮವಾಗಿದೆ. ಭಾಮಹ, ದಂಡಿಗಳು ಹೇಳಿರುವ 'ರಸವತ್' ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅವನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸಿದ ಒಂದು 'ಗುಣ'ದಲ್ಲೇ ರಸಕ್ಕೆ ಎಡೆಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.[23] ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಯತವಾದ ಸ್ಥಾನವೇ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಯಿತು.

ಇದುವರೆಗೆ ಬಂದ ಆಲಂಕಾರಿಕರಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ರುದ್ರಟನು (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು.

---

22 "ವಿಶಿಷ್ಟಾ ಪದರಚನಾ ರೀತಿಃ. ವಿಶೇಷೋ ಗುಣಾತ್ಮಾ."

(೧. ೨. ೭, ೮)

23 "ದೀಪ್ತರಸತ್ವಂ ಕಾಂತಿಃ" (೩. ೨. ೧೪)—"ರಸವು ಉಜ್ಜ್ವಲವಾಗಿರುವುದು ಕಾಂತಿ."

೮೫೦) ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ'ದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದನು.[24] ರಸದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಆದರವಿತ್ತು; ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ೧೬ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ೪ ನ್ನು ರಸನಿರೂಪಣೆಗೆ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಏಕೆ ತರಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಹೇಳುವ ಕಾರಣ ಮಾತ್ರ ಆಧುನಿಕರಿಗೆ ವಿಲಕ್ಷಣವೆಂದು ತೋರೀತು: "ಸರಸಮತಿಗಳಿಗೆ ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮ ಮೋಕ್ಷಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಮೃದುಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒದಗುವುದಷ್ಟೆ. ಅವರಾದರೋ ನೀರಸವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅಂಜುತ್ತಾರೆ. ಆದಕಾರಣ, ಹೆಚ್ಚು ಯತ್ನಮಾಡಿ, ಕಾವ್ಯವು ರಸದಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂತೆ ರಚಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ಇದರಲ್ಲೂ ಅವರಿಗೆ ಜುಗುಪ್ಸೆಯುಂಟಾದೀತು."[25] ಈ ಬಗೆಯ ಭಾವನೆ ಹಿಂದೆ ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಆಲಂಕಾರಿಕರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿತು. ಇದರ ಮೇಲೆ ರುದ್ರಟನಿಗೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ ನಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅವಕ್ಕೂ ರಸಕ್ಕೂ ಅವನು ಯಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಿಲ್ಲ; ರಸ ಪ್ರಕರಣವು ಅವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಾದ ಬಳಿಕ ಒಂದು ಅನುಬಂಧದಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಮನನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ 'ರೀತಿ'ಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ರುದ್ರಟನು 'ಲಾಟೀಯಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಬೇರೆ ಸೇರಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವನಿಗೆ 'ರೀತಿ'ಯ ಮೇಲೂ ಒಲವಿಲ್ಲ; ಅಲ್ಲದೆ ಅವನು ಕೊಡುವ 'ರೀತಿ' ಲಕ್ಷಣವೇ ಬೇರೆ.[26] 'ಗುಣ'ಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅವನು ಎತ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ, ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಅವನು ಭಾಮಹ ಉದ್ಭಟರ ಗುಂಪಿಗೇ ಸೇರತಕ್ಕವನು.

ರುದ್ರಭಟ್ಟ ವಿರಚಿತವಾದ 'ಶೃಂಗಾರತಿಲಕ'ವೆಂಬ ಮೂರು ಪರಿಚ್ಛೇದಗಳ ಚಿಕ್ಕ ಗ್ರಂಥವಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ,

ಪ್ರಾಯೋ ನಾಟ್ಯಂ ಪ್ರತಿ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ಭರತಾದ್ಯೈ ರಸಸ್ಥಿತಿಃ |
ಯಥಾಮತಿ ಮಯಾಪ್ಯೇಷಾ ಕಾವ್ಯಂ ಪ್ರತಿ ನಿಗದ್ಯತೇ || (೧. ೫)

"ಭರತನೇ ಮೊದಲಾದವರು ರಸಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಯಿಕವಾಗಿ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ; ಅದನ್ನು ನಾನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಮಾಡಿ, ಅದರಂತೆ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ನವರಸಗಳನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಸೋದಾ

---

[24] ಇವನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ವಾಸ್ತವ, ಔಪಮ್ಯ, ಅತಿಶಯ, ಶ್ಲೇಷ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವನ್ನೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಗವರ್ಮನು 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ' ದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿದನು.

[25] ನನು ಕಾವ್ಯೇನ ಕ್ರಿಯತೇ ಸರಸಾನಾಮವಗಮಶ್ಚತುರ್ವರ್ಗೇ |
ಲಘು ಮೃದು ಚ ನೀರಸೇಭ್ಯಃ ತೇಹಿ ತ್ರಸ್ಯಂತಿ ಶಾಸ್ತ್ರೇಭ್ಯಃ ||
ತಸ್ಮಾತ್ ತತ್ ಕರ್ತವ್ಯಂ ಯತ್ನೇನ ಮಹೀಯಸಾ ರಸೈರ್ಯುಕ್ತಂ |
ಉದ್ವೇಜನಮೇತೇಷಾಂ ಶಾಸ್ತ್ರವದೇವಾನ್ಯಥಾ ಹಿ ಸ್ಯಾತ್ ||
(೧೨. ೧. ೨)

[26] ರುದ್ರಟನ ಮತದಂತೆ, ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಸಗಳುಂಟೇ ಇಲ್ಲವೇ, ಈ ಸಮಾಸಗಳು ಚಿಕ್ಕವೇ ದೊಡ್ಡವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ರೀತಿ ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತದೆ (೨. ೩–೬). ಯಾವ ಯಾವ ರಸಕ್ಕೆ ಯಾವ ಯಾವ ರೀತಿಗಳು ಉಚಿತವೆಂಬುದನ್ನು ಇವನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ (೧೫. ೨೦).

ಹರಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರುದ್ರಟನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ'ದ ರಸಪ್ರಕರಣಗಳಿಗೂ ಈ 'ಶೃಂಗಾರತಿಲಕ'ಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ಸಾಮ್ಯಗಳಿದ್ದರೂ, ರಸಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮೊದಲಾದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವೂ ಉಂಟು. ರುದ್ರಟ, ರುದ್ರಭಟ್ಟ — ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನು ಏಕೀಕರಿಸ ಬೇಕೇ ಬೇಡವೇ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ನಡೆದಿದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಭಿನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು; ರುದ್ರಟನು ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಬರೆದ ಈಚೆಗೆ, ಬಹುಶಃ ಅದನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿ, ರುದ್ರಭಟ್ಟನು 'ಶೃಂಗಾರತಿಲಕ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಟ್ಟಿನಮೇಲೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. 'ಶೃಂಗಾರತಿಲಕ'ದ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು ೧೧೦೦ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದೆ ಎಂದು ಪಿ. ವಿ. ಕಾಣೇ ಅವರ ಆಶಯ.[27]

ನಮ್ಮ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಗಿಂತಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳೆವಣಿಗೆಯ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ರಾಜಶೇಖರನ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ತಕ್ಕ ಸ್ಥಳ. ರಾಜಶೇಖರನು (ಕ್ರಿ. ಶ. ೯೦೦) 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ಕಾರನಾದ ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗಿಂತ ಈಚೆಯವನು; ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಹೆಸರನ್ನೂ ಅವನ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಉದ್ಧರಿಸಿ ದ್ದಾನೆ.[28] ಆದರೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಹೆಸರು ಕೂಡ ಇವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಲ್ಲ.[29] ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರಂತೆ ರಾಜಶೇಖರನಿಗೂ ಗುಣಾಲಂಕಾರ ರೀತಿಗಳಲ್ಲೇ ಅಭಿನಿವೇಶ; 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಭಾಗಗಳ

---

[27] P. V. Kane : *History of Sanskrit Poetics*, p. 148.

'ರಸಕಲಿಕಾ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವೊಂದು ಇದೆ; ಇದರಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕಾರನ ಹೆಸರು ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸಾಳ್ವನು (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೫೫೦) ಕನ್ನಡ 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅನುಸರಿಸಿ, ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಂತೂ "ಮತ್ತಂ ರುದ್ರಭಟ್ಟನ ರಸಕಳಿಕೆಯ ಪದ್ಧತಿಯಿಂ........" (ಪು. ೧೧) ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಈ 'ರಸಕಲಿಕೆ'ಯ ಕರ್ತೃವಿನ ಹೆಸರು ರುದ್ರಭಟ್ಟನೆಂದೇ ನಂಬಬಹುದು. ಈ ರುದ್ರಭಟ್ಟನೂ 'ಶೃಂಗಾರತಿಲಕ' ಕಾರನೂ ಭಿನ್ನವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. 'ರಸಕಲಿಕಾ'ಕಾರನೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಜಗನ್ನಾಥವಿಜಯ ಕಾವ್ಯ' ವನ್ನು ಬರೆದ ರುದ್ರಭಟ್ಟನೂ (ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೨೦೮) ಒಬ್ಬನೇ ಆಗಿರಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ('ರಸರತ್ನಾಕರ' ಮದರಾಸು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಮುದ್ರಣ, ಪು. xiv–xv, 188–9 ನೋಡಿ.) 'ರಸಕಲಿಕೆ' ಇನ್ನೂ ಮುದ್ರಿತವಾಗಿಲ್ಲ.

[28] ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು, ೧೬.

[29] ಜಲ್ಹಣನ 'ಸೂಕ್ತಿಮುಕ್ತಾವಲಿ' ಯಲ್ಲಿ ಕವಿಕಾವ್ಯಪ್ರಶಂಸಾವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ "ರಾಜ ಶೇಖರಸ್ಯ" ಎಂಬ ಕರ್ತೃನಿರ್ದೇಶದೊಡನೆ ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಬಾಣ, ದಂಡಿ, ವಿಜಯಾಂಕಾ ಈ ಮೊದಲಾದವರನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸುವ ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಪದ್ಯವೂ ಸೇರಿದೆ:

ಧ್ವನಿನಾತಿಗಭೀರೇಣ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವನಿವೇಶಿನಾ |
ಆನಂದವರ್ಧನಃ ಕಸ್ಯ ನಾಸೀದಾನಂದವರ್ಧನಃ || (೪. ೭೮)

ಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.[30] ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶದಂತೆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿರಬೇಕಾಗಿದ್ದ ೧೮ ಅಧಿಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನು ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದ್ದನೋ ತಿಳಿಯದು. ಈಗ ದೊರೆತಿರುವುದು 'ಕವಿರಹಸ್ಯ' ವೆಂಬ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧಿಕರಣವೊಂದೇ. ಇದು ಮಾತ್ರ ಅಲಂಕಾರ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲೇ ಅಪೂರ್ವಕೃತಿ.

ಕೌತುಕಾಸ್ಪದವಾದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನು ಇದರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವಿದ್ಯೆಯ ಸ್ಥಾನ, ಕಾವ್ಯಪುರುಷನು ಹುಟ್ಟಿದ ಉಪಾಖ್ಯಾನ, ಕಾವ್ಯಪುರುಷನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ವರಿಸಿದ ಕಥೆ, ಕವಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಚರ್ಚೆ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಾಚಿಸಬೇಕಾದ ಕ್ರಮ,[31] ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಆಕರಗಳು, ಕವಿಚರ್ಯೆ–ರಾಜಚರ್ಯೆ, ಹರಣ–ಸ್ವೀಕರಣ, ಕವಿಸಮಯ, ದೇಶ ಕಾಲ ವಿಭಾಗ: ಇವು 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ವಸ್ತು ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಕೆಲಕೆಲವು ಮಾತ್ರ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಉಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಅಥವಾ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಿಬಿಡುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ರಾಜಶೇಖರನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದಕಾರಣ, ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ತಿರುವಿಹಾಕಿ ಪಟ್ಟ ಬೇಸರವು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕೈಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಶೇಖರನು ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನ ಕಾಮಸೂತ್ರ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಸರಣಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ಅಷ್ಟು ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಅಷ್ಟು ಶಿಥಿಲವೂ ಅಲ್ಲದ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ, ಹಿಂದಿನ ಆಚಾರ್ಯರ ಮತಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಉದಾಹರಿಸಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು

ಇದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ರಾಜಶೇಖರನು ಆನಂದವರ್ಧನನ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದನೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ರಾಜಶೇಖರನು 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ'ಕಾರನೇ ಬೇರೊಬ್ಬನೇ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವುಂಟು. ಇದರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ರಾಜಶೇಖರನೇ ಇವುಗಳ ಕರ್ತೃವೆಂದು ನಂಬಲು ಪ್ರಬಲವಾದ ವಿರೋಧವೇನೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು.

30 ಪ್ರಕೃತ ಗ್ರಂಥದ ೪ ನೆಯ ಪುಟವನ್ನು ನೋಡಿ.

31 ಕರ್ಣಾಟದೇಶದವರ ವಾಚನಕ್ರಮವನ್ನು ಕುರಿತು ರಾಜಶೇಖರನು ಹಿಂದಿನ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿರುವ ಪದ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ :

ರಸಃ ಕೋऽಪ್ಯಸ್ತು ಕಾಪ್ಯಸ್ತು ರೀತಿಃ ಕೋऽಪ್ಯಸ್ತು ವಾ ಗುಣಃ ।
ಸಗರ್ವಂ ಸರ್ವಕರ್ಣಾಟಾಃ ಟಂಕಾರೋತ್ತರಪಾಠಿನಃ ॥ (ಪು. ೩೪)

"ರಸ ಯಾವುದಾದರೂ ಆಗಲಿ, ರೀತಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಆಗಲಿ, ಗುಣ ಯಾವುದಾದರೂ ಆಗಲಿ, ಕರ್ಣಾಟಕರೆಲ್ಲರೂ ಠೀವಿಯಿಂದ ಟಂಕಾರಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಓದುತ್ತಾರೆ." "ಟಂಕಾರ" ಎಂದರೆ "ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ, ಗತ್ತಿನಿಂದ, ಠೇಂಕಾರದೊಡನೆ" ಎಂದು ಅರ್ಥವಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ರಾ. ಅನಂತಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ : 'ಕರ್ಣಾಟಕ "ಟಂಕಾರ" ಟೀಕೆ' ನೋಡಿ ('ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ', xx. ೧).

ಕೊಡುವುದು ರಾಜಶೇಖರನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಡುನಡುವೆ ಇತರರ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಹೇರಳವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ; ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನಂತೂ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವುಳ್ಳ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ, ರಾಜಶೇಖರನ ಪತ್ನಿಯಾದ ಅವಂತಿಸುಂದರಿಯೇ ದೊಡ್ಡ ವಿದುಷಿಯಾಗಿದ್ದಳು; ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ಮತವನ್ನು ಅನುಮೋದನೆಯೊಡನೆ ಅವನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಪ್ರತಿಭಾ ಶಾಲಿನಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ಇದ್ದೀತು, ರಾಜಶೇಖರನು "ಪುರುಷರಂತೆ ಸ್ತ್ರೀಯರೂ ಕವಿಗಳಾಗಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕಾರವು ಆತ್ಮನಿಷ್ಠವೇ ಸರಿ; ಗಂಡು—ಹೆಣ್ಣೆಂಬ ಭೇದವನ್ನು ಅದು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜಪುತ್ರಿಯರು, ಮಹಾಮಾತ್ರರ ಪುತ್ರಿಯರು, ಗಣಿಕೆಯರು, ಸುಸಂಸ್ಕೃತರ ಮಡದಿಯರು ಇವರೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಸ್ಕಾರವುಳ್ಳವರೂ ಕವಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದುದನ್ನು ಕೇಳಿಬಲ್ಲೆವು, ಕಂಡೂ ಬಲ್ಲೆವು" ಎಂದು ಬರೆದನು.[32]

'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯನ್ನು "ಕವಿಗಳ ಕೈಪಿಡಿ" ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಕವಿವೃತ್ತಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಸಲಹೆಗಳನ್ನೂ ರಾಜಶೇಖರನು ಇದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಕಾಲದಿಂದೀಚೆಗೆ ಅಲಂಕಾರ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ "ಕವಿಶಿಕ್ಷೆ" ಯೆಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಭಾಗವೇ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ವಿಷಯದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಶೇಖರನೇ ಈಚಿನವರಿಗೆಲ್ಲ ಗುರುವಾದನು. 'ಕವಿಸಮಯ'ದ ವಿಷಯದಲ್ಲಂತೂ ಅವನೇ ಪ್ರಥಮಾಚಾರ್ಯ. ಚಕೋರವು ಬೆಳುದಿಂಗಳನ್ನು ಕುಡಿಯುವುದೆಂದೂ, ಕೀರ್ತಿ ಬೆಳ್ಳಗೂ ಅಪಕೀರ್ತಿ ಕಪ್ಪಗೂ ಇರುವುದೆಂದೂ, ಮುತ್ತುಗಳು ತಾಮ್ರಪರ್ಣಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದೊರೆಯುವುವೆಂದೂ — ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ, ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರಷ್ಟೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕವಿಸಮಯವೆಂದು ಹೆಸರು.[33] ಇದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ರಾಜಶೇಖರನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು (೧೪–೧೬) ವಿನಿಯೋಗಿಸಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

> ಸೋಽಯಂ ಕವೀನಾಂ ಸಮಯಃ ಕಾವ್ಯೇ ಸುಪ್ತ ಇವ ಸ್ಥಿತಃ |
> ಸ ಸಾಂಪ್ರತಮಿಹಾಸ್ಮಾಭಿರ್ಯಥಾಬುದ್ಧಿ ವಿಬೋಧಿತಃ || (ಪು. ೮೯)

"ಈ ಕವಿಸಮಯವು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅಡಗಿತ್ತು; ಈಗ ಅದನ್ನು ನಾವು ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ಉದ್ಬೋಧನಗೊಳಿಸಿದ್ದೇವೆ."[34]

---

[32] ಪುರುಷವತ್ ಯೋಷಿತೋಽಪಿ ಕವೀಭವೇಯುಃ. ಸಂಸ್ಕಾರೋಹ್ಯಾತ್ಮನಿ ಸಮವೈತಿ ನ ಸ್ತ್ರೈಣಂ ಪೌರುಷಂ ವಾ ವಿಭಾಗಮಪೇಕ್ಷತೇ. ಶ್ರೂಯಂತೇ ದೃಶ್ಯಂತೇ ಚ ರಾಜಪುತ್ರ್ಯೋ ಮಹಾಮಾತ್ರದುಹಿತರೋ ಗಣಿಕಾಃ ಕೌತುಕಿಭಾರ್ಯಾಶ್ಚ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಹತ ಬುದ್ಧಯಃ ಕವಯಶ. (ಪು. ೫೩)

[33] "ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯಂ ಅಲೌಕಿಕಂ ಚ ಪರಂಪರಾಯಾತಂ ಯಮರ್ಥಮುಪನಿಬಧ್ನಂತಿ ಕವಯಃ ಸ ಕವಿಸಮಯಃ" (ಪು. ೭೮).

[34] ನಮ್ಮ ನಾಗವರ್ಮನ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದ ಕವಿಸಮಯಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ ರಾಜಶೇಖರನ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯೇ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿಯಾದರೂ, ಆಕರಗ್ರಂಥ.

ರಾಜಶೇಖರನು ಕೇವಲ ಆಲಂಕಾರಿಕನಲ್ಲ; ವಿಖ್ಯಾತನಾದ ನಾಟಕಕಾರನೂ ಹೌದು. ಅವನು ರಚಿಸಿದ 'ಬಾಲರಾಮಾಯಣ', 'ಬಾಲಭಾರತ', 'ವಿದ್ಧಸಾಲಭಂಜಿಕಾ,' 'ಕರ್ಪೂರಮಂಜರೀ' (ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಬರೆದ "ಸಟ್ಟಕ") ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. 'ಹರವಿಲಾಸ'ವೆಂಬ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ಅವನು ಬರೆದಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯಬರುತ್ತದೆ.

ರಾಜಶೇಖರನೊಬ್ಬನನ್ನು ಗಣಿಸದೆ ಬಿಟ್ಟರೆ, ನಾವು ಕ್ರಿ. ಶ. ೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದಂತಾಯಿತು.[35] ಇಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ತಡೆದು, ಕಾವ್ಯರಹಸ್ಯವನ್ನು ಭೇದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರವು ಎಷ್ಟುದೂರ ಒಳಹೊಕ್ಕಂತಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ದಿನಗಟ್ಟಳೆಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯವು ಬಳಸುವುದೂ ಮಾತುಗಳೇ. ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಗ್ರಿಯೂ ಮಾತುಗಳೇ. ಅವೆರಡಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎಲ್ಲಿದೆ? ಕಾವ್ಯದ ಮಾತು ಯಾವುದರಿಂದ ಮನೋಹರವಾಗುತ್ತದೆ? — ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅಂಕುರಾರ್ಪಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಆದಿಕಾವ್ಯವೆನಿಸಿದ 'ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ'ದಿಂದ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ತಾನು ದಶರಥನಿಂದ ಪಡೆದ ವರದ ಮೇರೆಗೆ ರಾಮನನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ಅಟ್ಟುವಾಗ, ಉಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾರುಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಕೈಕೆಯೀ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಂದುಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರು ತಮ್ಮ ದಿವ್ಯಾಂಬರಗಳನ್ನು ಕಳಚಿ ಈ ತಾಪಸವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಸಿದ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸೀತೆಯ ಸರದಿ ಬಂದಿತು:

ಅಥಾತ್ಮಪರಿಧಾನಾರ್ಥಂ ಸೀತಾ ಕೌಶೇಯವಾಸಿನೀ |
ಸುಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯ ಚೀರಂ ಸಂತ್ರಸ್ತಾ ಪೃಷತೀ ವಾಗುರಾಮಿವ || (೨. ೩೭. ೯)

"ಪಟ್ಟೆಯ ಸೀರೆಯನ್ನುಟ್ಟಿದ್ದ ಸೀತೆ ತನಗೆ ಸುತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದ ನಾರುಮಡಿಯನ್ನು ನಿಟ್ಟಿಸಿ, ಬಲೆಯನ್ನು ಕಂಡ ಜಿಂಕೆಯಂತೆ ಬೆದರಿದಳು"— ಹೀಗೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಮಾತಿಗೆ ಸೊಗಸು ತಂದು ಶ್ರೋತೃಗಳ ಗಮನವನ್ನು ಒಡನೆಯೇ ಸೆಳೆಯತಕ್ಕದ್ದು "ಪೃಷತೀ ವಾಗುರಾಮಿವ" ಎಂಬ ಹೋಲಿಕೆ. ಇದರಂತೆಯೇ, ಹನುಮಂತನು ಸಾಗರವನ್ನು ಲಂಘಿಸುವಾಗ,

ತಸ್ಯ ಲಾಂಗೂಲಮಾವಿದ್ಧಮಾತ್ತವೇಗಸ್ಯ ಪೃಷ್ಠತಃ |
ದದೃಶೇ ಗರುಡೇನೇವ ಹ್ರಿಯಮಾಣೋ ಮಹೋರಗಃ | (೫. ೧. ೩೪)

"ವೇಗವನ್ನು ತಾಳಿ ಹೊರಟ ಆತನ ಹಿಂದುಗಡೆ ತೂಗಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಬಾಲವು ಗರುಡನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಮಹಾಸರ್ಪದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿತು."— ಇಲ್ಲಿಯ ಹೋಲಿಕೆಯಂತೂ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುತ್ತುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು "ಉಪಮೆ"ಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರು. ಇದೇ

[35] ಕನ್ನಡದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲನೆಯ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವಾದ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ' ಈ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

ರೀತಿ, ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ ರೂಪಕದ ಮೂಲಕ ಕವಿಯ ಮಾತು ರಮ್ಯವಾಗಬಹುದು; ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಅಕ್ಷರಗಳ ನಿಯಮಬದ್ಧವಾದ ಪುನರಾವೃತ್ತಿ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಕಿವಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಕಾರ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದು ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾನ ತಾರತಮ್ಯವೇನೆಂದು ಅವರು ಮೊದಮೊದಲು ವಿಚಾರಮಾಡ ಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೊಗಸು ಕೊಡತಕ್ಕದ್ದೆಂದು ತೋರಿದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ 'ಅಲಂಕಾರ' ವೆಂದು ಕರೆದರು:

ಕಾವ್ಯಶೋಭಾಕಾರನ್ ಧರ್ಮಾನ್ ಅಲಂಕಾರಾನ್ ಪ್ರಚಕ್ಷತೇ।
ತೇ ಚಾದ್ಯಾಪಿ ವಿಕಲ್ಪ್ಯಂತೇ ಕಸ್ತಾನ್ ಕಾರ್ತ್ಸ್ನ್ಯೇನ ವಕ್ಷ್ಯತಿ॥

('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೨, ೧)

"ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೊಗಸು ಕೊಡುವ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ [ಹೊಸಹೊಸದಾಗಿ] ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾರ ಭೇದಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ; ಒಂದನ್ನೂ ಬಿಡದೆ ಹೇಳುವವನು ಯಾರು?" ಎಂಬ ದಂಡಿಯ ಉಕ್ತಿ ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ 'ಗುಣ'ಗಳನ್ನು ಕೂಡ ದಂಡಿ 'ಅಲಂಕಾರ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೇ ಅಡಕಮಾಡಿದ್ದನು;[36] ಆದಕಾರಣ ರಸವನ್ನೂ ಅಲಂಕಾರವೆಂದೇ ಕರೆದು, ಹತ್ತರೊಡನೆ ಹನ್ನೊಂದನೆಯದಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸು ವುದು ಅವನಿಗಾಗಲಿ ಭಾಮಹನಿಗಾಗಲಿ ವಿಲಕ್ಷಣವೆನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ, ಮೊದಲಾದವುಗಳಂತೆ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರಸವು ತೋರುವ ಕಡೆ ರಸವದಲಂಕಾರವುಂಟೆಂದು ಹೇಳಿದ ರಾಯಿತು ಎಂದು ಅವರು ಎಣಿಸಿರಬೇಕು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯವೆಂದು ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಉಪಮೆ, ಯಮಕ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ, ರೂಪಕ — ಈ ಮೊದಲಾದವಕ್ಕೇ 'ಅಲಂಕಾರ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಇದೇ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳವೆಂದು ಭಾಮಹಾದಿಗಳು ನಂಬಿದ್ದರು.

'ಅಲಂಕಾರ'ದಂತೆ 'ಗುಣ'ವೂ ಕಾವ್ಯಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಶಬ್ದ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾವ ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. 'ಗುಣ'ದ ಸ್ವರೂಪವು ಲಾಕ್ಷಣಿಕನಿಂದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನಿಗೆ, ಪ್ರಸ್ಥಾನದಿಂದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತಾ ಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ, ಒಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೂ ಪ್ರಾಚೀನರ ಮತದಂತೆ 'ಗುಣ' ಎನ್ನುವುದು ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಶಬ್ದ, ಅರ್ಥ ಇವುಗಳ ವಿಶೇಷ ರಚನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸು ತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಾಮನನ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ 'ಉದಾರತೆ' ಯೆಂಬ ಗುಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಪದಗಳು ನರ್ತಿಸುವಂತೆ ವರ್ಣ

[36] 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೨, ೩, ೨, ೩೬೭ ನೋಡಿ.

ವಿನ್ಯಾಸವಿದ್ದರೆ ಶಬ್ದಗುಣ ಉದಾರತೆಯಾಗುತ್ತದೆ.[37] ಭೀಮನ ಮೂದಲಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ವೈಶಂಪಾಯನ ಸರೋವರದಿಂದ ಉರಿದೆದ್ದ ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ "...ಅದ್ಭುತ ನಟನಿಟಿಲಾಲೋಲಕೀಲಾಕ್ಷಿವೋಲ್ ದಳ್ಳಿಸೆ ಕೋಪಾರಕ್ತನೇತ್ರಂ ನಿಜ ಭುಜಗದೆಯಂ ತೂಗಿದಂ ಧಾರ್ತರಾಷ್ಟ್ರಂ" ಎಂದು ರನ್ನನು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು[38] ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು. ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೂ ಗ್ರಾಮ್ಯವಲ್ಲದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅರ್ಥಗುಣ ಉದಾರತೆ.[39] ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಚಂದ್ರಾಪೀಡನಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಪ್ರೇಮ ಹುಟ್ಟಿ ಅವಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕದಡಿದಾಗ, ಆ ಮುಗ್ಧೆ ಪತ್ರಲೇಖೆಯ ಸಂಗಡ, ಯುವರಾಜನು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ನನ್ನನ್ನು ಪರಿಭವಗೊಳಿಸಿದನೆಂದು ದೂರುವಳು. ಆಗ, ನಿನ್ನ ಮನೋವಿಕಾರಕ್ಕೆಲ್ಲ ಆತನಲ್ಲಿ ನಿನಗೆ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಅನುರಾಗವೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಪತ್ರಲೇಖೆ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿತ್ತು; ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ, "ಮುನಿಯಲ್ಕಾಗದು ಯುವರಾಜನ ದೋಷಮಿದಲ್ತು ಕಮಲಮುಖಿ ಕೇಳಿದು ಕಾಮನ ದೋಷಂ"[40] ಎಂದು ಹೇಳುವಳು. ಮೃದುವಾದ ವರ್ಣರಚನೆಯೂ, ಅಹಿತವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ನಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದೂ ಸೌಕುಮಾರ್ಯಗುಣವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪದಬಂಧವು ಬಿಗಿಯಾಗಿರುವುದೂ, ಅರ್ಥವು ಪ್ರೌಢವಾಗಿರುವುದೂ ಓಜೋಗುಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆಯೇ.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ: ಅಲಂಕಾರಗಳೇ ಗುಣಗಳೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಹುಶಃ ಭಾಮಹ ದಂಡಿಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಎದ್ದಿತ್ತು. ಭಾಮಹನೂ, ಅವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಉದ್ಭಟ ಮೊದಲಾದವರೂ ಅಲಂಕಾರಗಳೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಎಣಿಸಿದರು; ಗುಣಗಳ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೈಹಾಕಲಿಲ್ಲ. ಇವರ ಪಕ್ಷವನ್ನು "ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನ"[41] ವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇತ್ತ ದಂಡಿಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರ ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಅಲಂಕಾರವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಒಂದು ಕಡೆ ಕರೆದಿದ್ದರೂ ಆತನ ಒಲವು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದರ ಮೇಲೆ ಇದ್ದಿತೆಂಬುದು ವೈದರ್ಭಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷಪಾತದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ: "ಇತಿ ವೈದರ್ಭಮಾರ್ಗಸ್ಯ ಪ್ರಾಣಾ ದಶಗುಣಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ". ವಾಮನನ ವಿಷಯದಲ್ಲಂತೂ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿದ ರೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೆಂದು ಹೇಳಿ ಅವನು ಹೊಸದೊಂದು ಪಂಥವನ್ನೇ ಹೂಡಿದನು. ಅವನನ್ನೂ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರೇರಕನಾದ ದಂಡಿಯನ್ನೂ "ರೀತಿ

---

[37] "ವಿಕಟತ್ವಂ ಉದಾರತಾ" ('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸೂತ್ರ', ೩. ೧. ೨೨)— "ಯಸ್ಮಿನ್ ಸತಿ ನೃತ್ಯಂತೀವ ಪದಾನೀತಿ ಜನಸ್ಯ ವರ್ಣಭಾವನಾ ಭವತಿ ತತ್ ವಿಕಟತ್ವಂ" (ವೃತ್ತಿ).

[38] 'ಗದಾಯುದ್ಧ', ೭, ೩೦.

[39] "ಅಗ್ರಾಮ್ಯತ್ವಮುದಾರತಾ" ('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸೂತ್ರ', ೩, ೨, ೧೨).

[40] 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಕಾದಂಬರಿ', ಉತ್ತರ ಭಾಗ, ೩೦೭.

[41] "ಪ್ರತಿಷ್ಠಂತೇ ಪರಂಪರಯಾ ವಿಹರಂತಿ ಯೇನ ಮಾರ್ಗೇಣ ತತ್ ಪ್ರಸ್ಥಾನಂ"— (ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೭).

ಪ್ರಸ್ಥಾನ" ದವರೆನ್ನಬಹುದು. ದಂಡಿ 'ರೀತಿ' ಯೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಲ್ಲ ದಿದ್ದರೂ ಹೀಗೆ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವುಂಟು.

ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ತುಂಬ ಕೌಶಲದಿಂದ ಅನೇಕ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಒಂದೊಂದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿ ದರು; ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವರು ಕಾವ್ಯಸಾಗರದ ತಡಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದಂತಾಯಿತೇ ಹೊರತು, ಅದರ ತಳವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ, ಯಾವುದು ಅಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದರ ಅರಿವು ಅವರಿಗೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಒಳತಿರುಳು ಯಾವುದು ಎಂಬುದು ಹೊಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಲೋಕರೂಢಿಗೆ ಮೀರಿದ ಉಕ್ತಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೇ ಅಲಂಕಾರ, ಅಲಂಕಾರವಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯ—ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅವರು ಮುಗಿಸಿಬಿಟ್ಟರು. ಆದರೆ ವಸ್ತುತಃ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರದ ಸ್ಥಾನವು ಗೌಣವಾದದ್ದು; ಸ್ಫುಟವಾದ ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಕಾವ್ಯವು ಇರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ಕೈಕೆಯ ಕೈಯಿಂದ ನಾರುಮಡಿಯನ್ನು ಸೀತೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಳಷ್ಟೆ. ಆಗ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ನೀರು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಆ ಧರ್ಮಜ್ಞೆ ಗಂಧರ್ವರಾಜಪ್ರತಿಮನಾದ ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದಳು:

ಕಥಂ ನು ಚೀರಂ ಬಧ್ನಂತಿ ಮುನಯೋ ವನವಾಸಿನಃ |
ಇತಿ ಹ್ಯ ಕುಶಲಾ ಸೀತಾ ಸಾ ಮುಮೋಹ ಮುಹುರ್ಮುಹುಃ ||

ಕೃತ್ವಾ ಕಂಠೇ ಚ ಸಾ ಚೀರಮೇಕಮಾದಾಯ ಪಾಣಿನಾ |
ತಸ್ಥೌ ಹ್ಯ ಕುಶಲಾ ತತ್ರ ವ್ರೀಡಿತಾ ಜನಕಾತ್ಮಜಾ ||

ತಸ್ಯಾಸ್ತತ್ ಕ್ಷಿಪ್ರಮಾಗತ್ಯ ರಾಮೋ ಧರ್ಮಭೃತಾಂ ವರಃ |
ಚೀರಂ ಬಬಂಧ ಸೀತಾಯಾಃ ಕೌಶೇಯಸ್ಯೋಪರಿ ಸ್ವಯಂ ||

ರಾಮಂ ಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯ ತು ಸೀತಾಯಾ ಬಧ್ನಂತಂ ಚೀರಮುತ್ತಮಂ |
ಅಂತಃಪುರಗತಾ ನಾರ್ಯೋ ಮುಮುಚುರ್ವಾರಿ ನೇತ್ರಜಂ ||

(೨. ೩೭. ೧೨೧—೫)

"ನಾರುಮಡಿಯನ್ನು ವನವಾಸಿಗಳಾದ ಮುನಿಗಳು ಹೇಗೆ ಉಡುತ್ತಾರೆ?—ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾ ಕುಶಲೆಯಲ್ಲದ ಸೀತೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಭ್ರಮೆಗೊಂಡಳು. ಒಂದು ಚೀರವನ್ನು ಕೊರಳಿಗೆ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು, ಕುಶಲೆಯಲ್ಲದ ಜನಕಾತ್ಮಜೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾಚುತ್ತಾ ನಿಂತಳು. ಧರ್ಮನಿಷ್ಠರಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ರಾಮನು ಬೇಗ ಬಂದು ಆಕೆಗೆ ಪಟ್ಟೆಯ ಸೀರೆಯ ಮೇಲೆ ಆ ನಾರುಮಡಿಯನ್ನು ತಾನೇ ಉಡಿಸಿದನು. ಸೀತೆಗೆ ನಾರುಸೀರೆ ಯನ್ನುಡಿಸುವ ರಾಮನನ್ನು ಕಂಡು ಅಂತಃಪುರದ ನಾರಿಯರೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿದರು." —ಈ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಿ ಚಮತ್ಕಾರವೆಂದು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಬಹುದಾದದ್ದು ಏನಿದೆ? ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸರಳವಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿ ನಮ್ಮ ಕರುಳನ್ನು

ಹೇಗೆ ಹಿಂಡುತ್ತದೆ! ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಬಿಚ್ಚಿ ಹೇಳುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ.

ನಿರಾಭರಣವಾದ ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಹಳ್ಳಿಯ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಕೊಡಬಹುದು. ತೌರುಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಣಂತಿತನ ನಡೆದ ಬಳಿಕ, ಮಗುವಿನೊಂದಿಗೆ ಅತ್ತೆಯ ಮನೆಗೆ ಹೊರಟ ಹಳ್ಳಿಯ ಹುಡುಗಿಯ ಚಿತ್ರ ಇದು:

ತೊಟ್ಟಿಲ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ತೌರುಬಣ್ಣ ಉಟ್ಟುಕೊಂಡು
ಅಪ್ಪ ಕೊಟ್ಟೆಮ್ಮೆ ಹೊಡಕೊಂಡು—ತಂಗ್ಯಮ್ಮ
ತಿಟ್ಟ ಹತ್ತಿ ತಿರುಗಿ ನೋಡ್ಯಾಳು.

ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ತಿಟ್ಟನ್ನು ಹತ್ತಿ ಇಳಿಯುವ ಮುಂಚೆ ತೌರೂರಿನ ಕೊನೆಯ ದರ್ಶನ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಹುಡುಗಿ ತಿರುಗಿ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಆ ನೋಟದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಆಸೆ, ಎಷ್ಟು ಖೇದ! ಪದ್ಯದ ಮಾತು ಮಾತ್ರ, ಎಷ್ಟು ಸರಳ!

ಇನ್ನು ರೀತಿಗುಣಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗೋಣ. ಇವುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದವರ ದೃಷ್ಟಿ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದವರ ದೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಕಾವ್ಯಶರೀರ ದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೊಂದು ಕಡೆ ಇಲ್ಲೊಂದು ಕಡೆ ಮಿನುಗುವ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗಿಂತ, ಅದಷ್ಟನ್ನೂ ಒಳಕೊಳ್ಳುವ ವಚನವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದ ವಿಭಜನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರ ವಾಗಿ ಬರುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ, ರೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೆಂದು ವಾಮನನು ಸಾರಿದ್ದರೂ ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಕೂಡ ಕಾವ್ಯರಹಸ್ಯವನ್ನು ಭೇದಿಸಲಿಲ್ಲ. ನಾವು ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದಂತೆ 'ರೀತಿ' ಯೆನ್ನುವುದು ಬಗೆಬಗೆಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಜೋಡಣೆ. ಒಂದೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಗುಣ ಉಚಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಪದಗಳು ನರ್ತಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ ಅಂದವಾದೀತೆ? ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಪದರಚನೆ ಬಿಗಿ ಯಾಗಿರಬೇಕು, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಸಡಿಲವಾಗಿರಬೇಕು. ಅರ್ಥದ ವಿಷಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ — ಒಂದು ಕಡೆ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತೇವೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಸರಳತೆ ಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇಂಥ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಗುಣವೇ ಸರಿ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿಯಮಿಸತಕ್ಕದ್ದು ಯಾವುದು? — ಅದೇ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳು. ರೀತಿಪ್ರಸ್ಥಾನಕಾರನಿಗೆ ಇದು ಗೋಚರವಾಗದೆ ಹೋಯಿತು.

ಇಲ್ಲಿ ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ— ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಈ ಆಲಂಕಾರಿಕ ರೆಲ್ಲರ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಇದ್ದಿತು; ಉದ್ಭಟನಂಥವರು ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಕೂಡ ಬರೆದು "ಭರತನಯನಿಪುಣಮಾನಸ" ರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಹಿಂದೆಯೇ ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ ಭರತನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಗುಣ ದೋಷ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾವ ಬಂದಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ರಸಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ವಿಚಾರವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.[42]

---

[42] ಏವಮೇತೇ ಹ್ಯಲಂಕಾರಾ ಗುಣಾ ದೋಷಾಶ್ಚ ಕೀರ್ತಿತಾಃ |
ಪ್ರಯೋಗಮೇಷಾಂ ಚ ಪುನರ್ವಕ್ಷ್ಯಾಮಿ ರಸಸಂಶ್ರಯಂ ||
('ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ೧೬, ೧೧೩)

ಆದರೆ ಭಾಮಹನಿಂದ ಹಿಡಿದು ರುದ್ರಟನವರೆಗೆ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ರಸದ ಈ ನಿಯಾಮಕತ್ವವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಥಾನ ಅದಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಬಹುದೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ಹೊಳೆದಿರಲಾರದು. ರಸವನ್ನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಹೊರದೂಡಲು ಅವರಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಲಿ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ; ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಮತಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಜಾಗ ಕೊಟ್ಟರು. ಗಾಯನ, ಅಭಿನಯ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಅಂಗಗಳಿಂದ ಸಮಾಕೀರ್ಣವಾದ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ; ಕೇವಲ ಉಕ್ತಿರೂಪವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ತಿರುಳು ಬೇರೆ ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿರಬೇಕು. ನಾಟ್ಯ, ಕಾವ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಸಮಸ್ತ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಹೃದಯವೂ ಒಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಬೇರೊಂದು ಪ್ರಸ್ಥಾನವೇ ಹೊರಡಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಮೊದಲು ಸಾರಿದ ಕೃತಿ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'.

೪. ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನ

ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರವನ್ನೂ ಆತ್ಮವನ್ನೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ವಾಮನನ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಮೊದಲಾಗಿತ್ತು. ಇತ್ತ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಗಾನಗಳಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗವೂ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನೇ ತನ್ನ ಗುರಿಯಾಗಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಅಂಗೀಕರಿಸಿತ್ತು. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಆಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದುವೆಂಬುದನ್ನು ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಒಪ್ಪಿದ್ದರು. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂಯೋಜಕದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿ, ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೇ ಗುರಿ, ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ರಸವೇ[1] ನಿಜವಾದ ಆತ್ಮ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸತಕ್ಕ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಬಂದದ್ದು ಸಹಜವೇ ಸರಿ. ಈ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು "ಆದಿಕವಿ"ಯ ಅನುಭವದಲ್ಲೇ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನಕಾರನು ಕಂಡನು; ಬೇಡನೊಬ್ಬನು ಕ್ರೌಂಚಪಕ್ಷಿಗಳ ಜೋಡಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಕೊಂದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ವಿರಹಶೋಕದಿಂದ ಆಕ್ರಂದನ ಮಾಡಿತಷ್ಟೆ. ಅದನ್ನು ಕಂಡು ಮರುಗಿದ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ವದನದಿಂದ "ಮಾ ನಿಷಾದ..."[2] ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಶ್ಲೋಕವು ಪಾದಬದ್ಧವಾಗಿ ಲಯಾನ್ವಿತವಾಗಿ ತನಗೆ ತಾನೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿತು. "ಶೋಕಃ ಶ್ಲೋಕತ್ವಮಾಗತಃ"— ಶೋಕವೇ ಶ್ಲೋಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು! ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳೂ ವಚನ ರಚನಾ ವಿಶೇಷವೂ ಬಂದು ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ; ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಾರಭೂತವಾದುದು ರಸ; ಇದೇ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಾರ್ಥ. ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದೂ ಈ ಗುರಿಯ ಸಾಧನೆಗಾಗಿಯೇ. ಆದ ಕಾರಣ ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ.[3]

ಆತ್ಮದ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವಾಗ, ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ತತ್ತ್ವದ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮವೂ ಶರೀರವೂ ಬೇರೆ

---

[1] ಇಲ್ಲಿ 'ರಸ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ವಿಶೇಷವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ 'ರಸ' ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಜ್ಞೆ; ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ ಮೊದಲಾದ ಮುಖ್ಯ ರಸಗಳು, ಅವುಗಳ ಆಭಾಸಗಳು, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ಚಿಂತೆ ಮೊದಲಾದ ಬಗೆಬಗೆಯ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು, ಅವುಗಳ ಆಭಾಸಗಳು, ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿರಬಹುದಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ವಿಶೇಷಗಳು ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ 'ರಸ' ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ಇದನ್ನೇ 'ರಸಾದಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದುಂಟು.

[2] ವಾಲ್ಮೀಕಿ 'ರಾಮಾಯಣ', ೧. ೨. ೧೫.

[3] ಕಾವ್ಯಸ್ಯಾತ್ಮಾ ಸ ಏವಾರ್ಥಃ ತಥಾ ಚಾದಿಕವೇಃ ಪುರಾ|
ಕ್ರೌಂಚದ್ವಂದ್ವವಿಯೋಗೋತ್ಥಃ ಶೋಕಃ ಶ್ಲೋಕತ್ವಮಾಗತಃ ||

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೧. ೫)

ಬೇರೆ; ಶರೀರದಂತೆ ಆತ್ಮವು ನಿರೀಕ್ಷಕರ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದು ಶರೀರದಲ್ಲೇ ನೆಲೆಗೊಂಡು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಕಾಶಗೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶರೀರ ಯಾವುದು? ಅದು ಆತ್ಮವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಬಗೆಯೇನು?— ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನ ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರವು ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕನ್ನೇ ಬೀರಿತು. "ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇದು ಅರ್ಥ" ಎಂದು ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸಂಕೇತವೊಂದಿರುತ್ತದೆ; ಹೀಗೆ ಸಂಕೇತ ಬಲದಿಂದ ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕೂಡಲೆ ತಿಳಿಯುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅದರ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೆಂದೂ, ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸತಕ್ಕ ಶಬ್ದವೃತ್ತಿಗೆ ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಒಂದೊಂದು ಕಡೆ ಶಬ್ದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೊಂದದಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿ ಅರ್ಥಕೊಡುವ ಮತ್ತೊಂದು ವೃತ್ತಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ; ಇದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯೆಂದೂ, ಇದರಿಂದ ಬರುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇರುವುದು ಇವೆರಡೇ ವೃತ್ತಿಗಳೆಂದೂ ಶಬ್ದದಿಂದ ನಮಗೆ ಅರಿವಾಗುವ ಸಮಸ್ತ ಅರ್ಥವೂ ಈ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಗಳಲ್ಲೇ ಅಡಕವಾಗುವುದೆಂದೂ ದಾರ್ಶನಿಕರ ಮತ.[4] ಆದರೆ ನಿಘಂಟು ವ್ಯಾಕರಣಗಳಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ಇಷ್ಟು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲೇ ಶಬ್ದದ ವೃತ್ತಿ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶಬ್ದವು, ಕೊಟ್ಟ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಸುಮ್ಮನಾಗುವ ಕೂಲಿಯಾಳಿನಂತೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು[5] ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಸಿ ವಿರಮಿಸುವುದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಅರ್ಥವಿಶೇಷವನ್ನು ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಸನ್ನಿವೇಶಮಹಿಮೆಯಿಂದ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯೆಂಬ ಬೇರೊಂದು ವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲುದು. ಶಬ್ದದ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಚುರುಕಾಗುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ತೇಜಸ್ಸು ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ, ಅದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೋ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಮನೋಹರವಾದ, ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವು ಶಬ್ದದ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ:

ಪ್ರತೀಯಮಾನಂ ಪುನರನ್ಯದೇವ
ವಸ್ತ್ವಸ್ತಿ ವಾಣೀಷು ಮಹಾಕವೀನಾಂ|
ಯತ್ ತತ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧಾವಯವಾತಿರಿಕ್ತಂ
ವಿಭಾತಿ ಲಾವಣ್ಯಮಿವಾಂಗನಾಸು || ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೧. ೪)

---

[4] ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ; ಒಟ್ಟು ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ತಾತ್ಪರ್ಯವೃತ್ತಿಯೆಂಬ ಬೇರೊಂದು ಶಕ್ತಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವುದೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ, ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಗೇ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಉಂಟೆಂದು ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡು ಮತಗಳ ವಿಚಾರ ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ೧೫ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

[5] ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

"ಮಹಾಕವಿಗಳ ವಾಣಿಯಲ್ಲಿ [ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ] ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ 'ಪ್ರತೀಯಮಾನ' ವಾಗುವ [=ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವ] ಅರ್ಥವೊಂದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ; ಲಲನೆಯರಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟ ವಾದ ಅವಯವಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವ ಲಾವಣ್ಯದಂತೆ ಅದು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ."

ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. 'ಪಂಪಭಾರತ'ದಲ್ಲಿ, ಭೀಷ್ಮನಿಗೆ ಸೇನಾಧಿಪತಿ ಪಟ್ಟವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಈ ಮುಪ್ಪಿನ ಮುದುಕನು ಎಂತು ಕಾದಾಡಿಯಾನು ಎಂಬ ತಿರಸ್ಕಾರಭಾವದಿಂದಲೂ, ಸಮರ್ಥನಾದ ತನಗೆ ಪಟ್ಟಕಟ್ಟಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಸಮಾಧಾನದಿಂದಲೂ, ಕರ್ಣನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಮಾತು ಬಿರುಸಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ದ್ರೋಣನು ತನ್ನ ಕುಲವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದ ನೆಂದು ಕರ್ಣನು ರೇಗಿ, ಭೀಷ್ಮನು ಬಿದ್ದ ಹೊರತು ತಾನು ಬಿಲ್ಲನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ ವೆನ್ನುವಷ್ಟು ದೂರ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಭೀಷ್ಮನು, "ನಿನ್ನ ಶಕ್ತಿ ಯೌವನಾದಿಗಳು ನನಗಿಲ್ಲ, ನಿಜ; ಕರ್ಣ, ಇದು ಭಾರತಯುದ್ಧ; ಎದುರಾಳು ಅರ್ಜುನ. ಇಷ್ಟೊಂದೇಕೆ ಹಾರಾಡುವೆಯಣ್ಣ! 'ಸೂಟ್ಟಿಡೆಯಲಪ್ಪುದು ಕಾಣ ಮಹಾಜಿರಂಗದೊಳ್,'" ಎನ್ನು ತ್ತಾನೆ (೧೦. ೨೩). ಸೂಟ್ ಎಂದರೆ ಸರದಿ ಎಂದು ಅರ್ಥ. "ಈ ಮಹಾಯುದ್ಧ ದಲ್ಲಿ ನಿನಗೂ ಸರದಿ ದೊರೆಯುವುದು, ಕಾಣಯ್ಯ" ಎಂದು ಭರವಸೆ ಹೇಳಿದಷ್ಟಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಮುಗಿಯಿತು. ಆದರೆ ಭೀಷ್ಮನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥವೂ ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸೂಟ್ ಎಂಬ ಪದದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗಮನಿಸಿ. ಈ ಸಮರದಲ್ಲಿ, ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ಕೌರವಪಕ್ಷದ ವೀರರಿಗೆಲ್ಲ ದೊರೆಯುವುದು ಪಟ್ಟಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸರದಿಯೇ ಹೊರತು ವಿಜಯವೆಂದಿಗೂ ಅಲ್ಲ. ಭೀಷ್ಮನ ಸರದಿ ಮೊದಲು ಬಂದಿತು. ಅವನು ಬಿದ್ದಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನದು, ಬಳಿಕ ಕರ್ಣನ ಸರದಿ. ಆದರೆ ಕರ್ಣನಿಗೂ ಸರದಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಯುದ್ಧ ಅಲ್ಲಿಗೂ ನಿಲ್ಲದೆ ಕರ್ಣನ ಅನಂತರವೂ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ....! ಇಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶವಶದಿಂದ ಸೂಟ್ ಎಂದು ಪದವು ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಎಷ್ಟೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ನಮಗೆ ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಡಬಲ್ಲುದು!

'ಶಾಕುಂತಲ' ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಶಕುಂತಲೆ ಪತಿಗೃಹಕ್ಕೆ ತೆರಳುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ತಾನು ಸೋದರಪ್ರೇಮದಿಂದ ನೀರೆರೆದು ಬೆಳಸಿದ್ದ ವನಜೋತ್ಸ್ನೆಯೆಂಬ ಲತೆಯ ಯೋಗಕ್ಷೇಮವನ್ನು ತನ್ನ ಜೀವದ ಗೆಳತಿಯರಾದ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನಸೂಯೆಯರಿಗೆ ವಹಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ನಡೆದ ಮಾತು ಇದು:

ಶಕುಂತಲೆ—ಸಖಿಯರೇ, ಇದನ್ನು ನಿಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಕೈಯಲ್ಲಿರಿಸಿದೆ.
ಸಖಿಯರು—ನಮ್ಮನ್ನು ಯಾರ ಕೈಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದೆ? (ಕಣ್ಣೀರನ್ನು ಮಿಡಿಯುವರು)

ಇಲ್ಲಿ ಸಖಿಯರ ಮಾತಿನ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕ, ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ವಿಯೋಗವೇದನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಶಕುಂತಲೆ ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಈಗ ಅತಿಶಯ ಸಂಕಟದ ಕೈಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವರು ನುಡಿದ ಮಾತಿನಿಂದ, ಮಿಡಿದ ಕಣ್ಣೀರಿನಿಂದ ಅವರ ಸಂಕಟ ಎಷ್ಟು

ಗಾಢವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ! ಇದನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಮುಟ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳ ಸಾರ್ಥಕತೆ. ಆದರೆ, "ದುಃಖ", "ಸಂಕಟ" ಎಂಬ ಪದಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ತಲೆಹಾಕಿಲ್ಲ. ಸಖಿಯರು ಸುಮ್ಮನೆ "ದುಃಖ, ದುಃಖ" ಎಂದು ಎಷ್ಟು ಸಲ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಕೂಗಿದ್ದರೂ ನಮಗೆ ಈ ಅನುಭವ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ತವಾದರೂ ಅರಿವಿಗೆ ವಿಷಯವಾಗುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೇ[6] ಕಾವ್ಯದ ಸಾರವೆಂದು ಸಾರಿ, ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನಕಾರನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕಿರುವ ವಿಶೇಷ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದನು. ಈ ಮತದಂತೆ, ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಇವೆರಡೂ ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ — ಮೇಲುಹೊದಿಕೆ. ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳೇ ಬೇರೆ — ಅದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ :

ಶಬ್ದಾರ್ಥಶಾಸನಜ್ಞಾನಮಾತ್ರೇಣೈವ ನ ವೇದ್ಯತೇ |
ವೇದ್ಯತೇ ಸ ಹಿ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥತತ್ತ್ವಜ್ಞೈರೇವ ಕೇವಲಂ ||

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ' ೧. ೭)

"ಅದು ವ್ಯಾಕರಣ ನಿಘಂಟುಗಳ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅರಿವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅದು ಅರಿವಾಗುವುದು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದ ಹುರುಳನ್ನು ಯಾರು ಬಲ್ಲರೋ ಕೇವಲ ಅವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ!"

ಕವಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಶಬ್ದವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಂಠೋಕ್ತವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವ ಅರ್ಥವೂ ಕಾವ್ಯದ ಸಾರವಲ್ಲ. ಇವೆರಡರ ಮೂಲಕ ಅವನು ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದ ಕಡೆಗೆ ಬೆರಳು ನೀಡಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಲೇ ಆರನು; ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಸೂಚಿಸುವುದೇ ಉತ್ತಮ. ಏಕೆಂದರೆ ಬಾಯಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೇಳಿದ್ದು ಬುದ್ಧಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮುಟ್ಟಿ, ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಗೋಚರವಾಗದೆ ಹೃದಯವನ್ನು ತಟ್ಟದೆ ತನ್ನ ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನು ಕುಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣ, ಯಾವುದು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೋ ಅದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಸಹೃದಯನು ಅದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಅರಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳು ದೀವಿಗೆಯಂತೆ;[7] ಈ ದೀವಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ; ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಕತ್ತಲೆ ಕೋಣೆಯಾಗಿ, ಮಬ್ಬಿನ ಮುಸುಕಾಗಿ, ಆತ್ಮ ಗೋಚರಿಸದೆಯೇ ಹೋದೀತು. ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೂ ತಾವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಡಿಯಾಳುಗಳಾಗಿ ಅದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲೇ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸಹೃದಯನು ಕೂಡ ಅದನ್ನು ಕಾಣುವ

---

[6] ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬರುವುದೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ. ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ವ್ಯಂಜಕಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. 'ವ್ಯಂಗ್ಯ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಕುಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ; ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಮರೆತುಬಿಡಬೇಕು.

[7] ಆಲೋಕಾರ್ಥೀ ಯಥಾ ದೀಪಶಿಖಾಯಾಂ ಯತ್ನವಾನ್ ಜನಃ |
ತದುಪಾಯತಯಾ ತದ್ವದರ್ಥೇ ವಾಚ್ಯೇ ತದಾದೃತಃ || ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೧. ೯)

ತನಕ ಬಿಡದೆ ಮುಂದುವರಿದು ಅದರ ಸವಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವೂ ಪರಮಾರ್ಥವೂ ಆಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೇ 'ಧ್ವನಿ' ಯೆಂದು ಹೆಸರು. "ಕಾವ್ಯಸ್ಯಾತ್ಮಾ ಧ್ವನಿಃ." ("ಧ್ವನಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ.") ಇಂಥ ಧ್ವನಿಯುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯವಿಶೇಷವನ್ನೂ ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದುಂಟು:

> ಯತ್ರಾರ್ಥಃ ಶಬ್ದೋ ವಾ ತಮರ್ಥಮುಪಸರ್ಜನೀಕೃತಸ್ವಾರ್ಥೌ |
> ವ್ಯಂಕ್ತಃ ಕಾವ್ಯವಿಶೇಷಃ ಸ ಧ್ವನಿರಿತಿ ಸೂರಿಭಿಃ ಕಥಿತಃ ||
>
> ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೧. ೧೩)

"ಯಾವುದರಲ್ಲಿ [ವಾಚ್ಯವಾದ] ಅರ್ಥವಾಗಲಿ [ವಾಚಕವಾದ] ಶಬ್ದವಾಗಲಿ, ತಾವು ಅಧೀನವಾಗಿ ನಿಂತು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವುವೋ ಆ ಕಾವ್ಯವಿಶೇಷವು ಧ್ವನಿಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಹೇಳಿಕೆ."[8]

ರಸವು ಅನುಭವವಿಶೇಷವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವಹಾಗಿಲ್ಲ; ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ರಸವೊಂದೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾವು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವ ಅರ್ಥವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸ ಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೂ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೂ ಇರುವ ರಮ್ಯವಾದ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಹೇಳಿದರೆ ಇದು ವಾಚ್ಯೋಪಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಈ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನೇ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಅದು ಉಪಮಾಧ್ವನಿ ಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಿಕ್ಕ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಹೀಗೆಯೇ ಧ್ವನಿತವಾಗಬಹುದು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿವಿಶೇಷವಾದ ರಸವಾಗಲಿ ಕವಿಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪಿತವಾದ ಅಲಂಕಾರ ವಾಗಲಿ ಅಲ್ಲದಿರುವ ಮಿಕ್ಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೂಡ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ದಿನಬಳಕೆಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲೇ ನಾವು ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಸೂಚಿತವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ವಸ್ತುಧ್ವನಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥವು ರಸ, ಅಲಂಕಾರ, ವಸ್ತು ಎಂದು ಮೂರು ಬಗೆಯಾಗಿದ್ದರೂ,[9] ಶ್ರೇಷ್ಠಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುವ ಅಲಂಕಾರ ವಸ್ತುಗಳು ಕೂಡ ತಮ್ಮಲ್ಲೇ ತಾವು ವಿರಮಿಸದೆ, ಪರ್ಯಂತದಲ್ಲಿ ರಸಧ್ವನಿ ಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಯಾವ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಆಗಲಿ,

---

[8] (೧) ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದ ಅರ್ಥ, (೨) ಅದನ್ನುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯ—ಈ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳ ಜೊತೆಗೆ, (೩) ವ್ಯಂಜನಾ ವ್ಯಾಪಾರ, (೪) ವ್ಯಂಜಕವಾದ ಶಬ್ದ, (೫) ವ್ಯಂಜಕವಾದ ಅರ್ಥ—ಇವನ್ನೂ 'ಧ್ವನಿ' ಶಬ್ದವು ನಿರ್ದೇಶಿಸಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಮೊದಲ ಮೂರು ಅರ್ಥಗಳೇ ಈಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ.

[9] ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತು, ಅಲಂಕಾರ, ರಸ ಎಂಬ ಧ್ವನಿವಿಭಾಗವನ್ನು ದಿಕ್ಸೂಚನೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಸಿದೆ; ಮುಂದಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಪರಿಚಯ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇವು ಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಬೇಕಾಯಿತು. ಇವಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ, ವಿವರಣೆ ಮೊದಲಾದವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸೂಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ರಮ್ಯತೆಯಿರುವುದರಿಂದ ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಗಳಿಗೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವುಂಟು; ಒಂದೊಂದು ಕಡೆ ಅವೇ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಧಾನಾರ್ಥವಾಗಿರುವುದೂ ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರತೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಕೊನೆಯ ಗುರಿ, ಒಳತಿರುಳು. ಆದಕಾರಣ, "ಕಾವ್ಯಸ್ಯಾತ್ಮಾ ಧ್ವನಿಃ" ಎಂಬ ಮಾತು "ಕಾವ್ಯಸ್ಯಾತ್ಮಾ ರಸಃ" ಎಂಬ ನೆಲೆಗೇ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ಹೊರಗೆಡಹಿದ ಕಾವ್ಯರಹಸ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವೇ ಮುಖ್ಯತಮವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕಿರುವ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನವು ರಸಿಕರಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಿಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರವುಂಟೆಂದೂ ಇದು ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೆಂದೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾರಭೂತವಾದ ಅರ್ಥವೆಲ್ಲ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ಹೊರತು ವಾಚ್ಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದು ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನಕಾರನ ಅಗಾಧಮತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಕಾರ್ಯ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಹೇಳದಿರುವ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವು ಗಮ್ಯವಾಗಬಹುದೆಂಬ ಅಂಶವು ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. 'ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತ'ವೇ ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅವರು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದುದು ಈ ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ.[10] ವಾಮನನು ಅರ್ಥಗುಣ 'ಓಜಸ್ಸೆ'ಂದು ಕರೆದಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಸಹಿತವಾಗಿರುವುದೂ ಒಂದು ಬಗೆ; ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.[11] ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಾಚೀನರೆಲ್ಲರ ದುರದೃಷ್ಟವೇನೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ರಹಸ್ಯವು ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಸುಳಿದಾಗಲೂ ಅದೇ ರಹಸ್ಯವೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ; ರಸತತ್ತ್ವದಂತೆಯೇ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನೂ ಅವರು ದಿನದಿನವೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಬಿಟ್ಟರು. ಮೇಲೆನ್ನದೆ ಕೀಳೆನ್ನದೆ, ಮುಖ್ಯವೆನ್ನದೆ ಅಮುಖ್ಯವೆನ್ನದೆ, ಒಂದೇ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಅವರು ಅಡಕಿದ್ದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಸಾರಭೂತವಾದದ್ದು ಯಾವುದು ಅತಿಶಯವನ್ನು ಕೊಡತಕ್ಕದ್ದು ಯಾವುದರ ಸ್ಥಾನ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ, ಕಾವ್ಯಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅನಾಯಕತ್ವವನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನವು ಬಂದು ಹಿಂದಿನ ಅಲಂಕಾರ ರೀತಿ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಮೂಲೆಗೊತ್ತಲಿಲ್ಲ; ಅವುಗಳ ಸಾರವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನೊಳಗೇ ಸಮಾವೇಶ

---

10 ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದಂಡಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ಅರ್ಥಮಿಷ್ಟಮನಾಖ್ಯಾಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ತಸ್ಯೈವ ಸಿದ್ಧಯೇ|
ಯತ್ ಪ್ರಕಾರಾಂತರಾಖ್ಯಾನಂ ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಂ ತದಿಷ್ಯತೇ||

('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೨, ೨೯೫)

11 ". . . .ಸಾಭಿಪ್ರಾಯತ್ವಮಸ್ಯ ಚ."

('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸೂತ್ರ', ೩. ೨. ೨ ವೃತ್ತಿ)

ಗೊಳಿಸಿತು. ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವು ವಸ್ತುತಃ ರಸ. ಗುಣಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ರಸದ ಧರ್ಮ; ಆದ್ದರಿಂದ ಆಯಾ ರಸಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಗುಣವನ್ನುಳ್ಳ ರಚನೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕಾವ್ಯಶರೀರವಾದ ಶಬ್ದವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ರಸಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ — ಹೀಗೆಂದು ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ನಿರೂಪಿಸಿ, ಹಿಂದಿನವರು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿದ್ದ ಒಂದೊಂದು ಕಾವ್ಯಾಂಗವನ್ನೂ ಅದಕ್ಕದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಮಾಡುವಾಗ 'ಔಚಿತ್ಯ'ವೆಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ತತ್ತ್ವವು ಸಹಜವಾಗಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿತು. ಅಲಂಕಾರವಾಗಲಿ ಗುಣವಾಗಲಿ, ರಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಚಿತವಾದಾಗ ಸುಂದರವಾಗುತ್ತದೆ, ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಅನುಚಿತವಾದಾಗ ತ್ಯಾಜ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಅದರ ಸೊಗಸು ಸ್ವನಿಷ್ಠವಲ್ಲ, ರಸಾಪೇಕ್ಷಿಯಾದದ್ದು. ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೋಷವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಕೂಡ ರಸೋಚಿತವಾದಾಗ ಗುಣವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಮೂರು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ರಸ; ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯಶರೀರವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಡಿಸುವ ಮಾರ್ಗ ಧ್ವನಿ; ಆತ್ಮಶರೀರಗಳ ಹೊಂದಿಕೆಯೇ ಔಚಿತ್ಯ. ರಸ–ಧ್ವನಿ–ಔಚಿತ್ಯ: ಇದೇ ಕಾವ್ಯಗಾಯತ್ರಿ.

ಕಾವ್ಯದ ಹೃದಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ತೆರೆದಿಟ್ಟು, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಧಾನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಆಕರ ಯಾವುದು? ಶುಷ್ಕರೆಂಬ ಅಪಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ವೈಯಾಕರಣರ "ಸ್ಫೋಟವಾದ"ವು ಈ ಕಾವ್ಯಮಹಾತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿತೆಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನು "ಪರಿನಿಶ್ಚಿತನಿರಪಭ್ರಂಶಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮಣಾಂ ವಿಪಶ್ಚಿತಾಂ ಮತಮಾಶ್ರಿತ್ಯೈವ ಪ್ರವೃತ್ತೋಽಯಂ ಧ್ವನಿವ್ಯವಹಾರ ಇತಿ ತೈಃ ಸಹ ಕಿಂ ವಿರೋಧಾ ವಿರೋಧೌ ಚಿಂತ್ಯೇತೇ"[12] ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿ, ವೈಯಾಕರಣರಲ್ಲಿ ಭಯಭಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದಕಾರಣ ಸ್ಫೋಟವಾದವನ್ನು ಅತಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿ,[13]

---

[12] "ನಿತ್ಯವಾದ ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ ಅರಿತಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಯೇ ಈ ಧ್ವನಿವ್ಯವಹಾರವು ಹೊರಟಿರುವುದು. ಹೀಗಿರುವಾಗ, ಅವರೊಂದಿಗೆ [=ವೈಯಾಕರಣರೊಂದಿಗೆ] ವಿರೋಧಾವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಬಗೆಯುವುದಾದರೂ ಉಂಟೆ!" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೯೯), 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ೪೭ನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ "ಪ್ರಥಮೇ ಹಿ ವಿದ್ವಾಂಸೋ ವೈಯಾಕರಣಾಃ. . . ." ಈ ಮೊದಲಾದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿ.

[13] ಸ್ಫೋಟವಾದವು ತುಂಬ ಗಹನವಾದದ್ದು; ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪತಕ್ಕವರಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳುಂಟು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ, ಪ್ರಕೃತಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಕುತೂಹಲವುಳ್ಳವರು P. C. Chakravarti: *The Philosophy of Sanskrit Grammar* ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'Theory of Sphota' ಎಂಬ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಓದಬಹುದು. ಭರ್ತೃಹರಿಯ 'ವಾಕ್ಯಪದೀಯ'ವು ಸ್ಫೋಟವಾದಕ್ಕೆ ಆಕರಗ್ರಂಥ.

ಆದರಿಂದ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ಎಷ್ಟುಮಟ್ಟಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತು ಹೇಳದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ನಿರೂಪಣೆ ಅಸಮಗ್ರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪದವು ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಉಚ್ಚಾರಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಒಂದು ವರ್ಣವಾದ ಮೇಲೆ ತಾನೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬರುವುದು. ಮುಂದಿನದು ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನದು ಲಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪದದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಣಗಳೂ ಅರಿವಾಗುವುದು ಅಸಂಭವ. ಹೀಗೆ ಕ್ಷಣಿಕವಾದ ವರ್ಣಗಳು ಪದಗಳಾಗಿ ವಾಕ್ಯಗಳಾಗಿ ಕೂಡಿ ಇವುಗಳಿಂದ ಅರ್ಥಗ್ರಹಣವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ವೈಯಾಕರಣರು ಹೀಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ: ಅರ್ಥವು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು ಕ್ಷಣಿಕವಾದ ವರ್ಣಗಳಿಂದಲ್ಲ, ನಿತ್ಯವೂ ಅಖಂಡವೂ ಆದ 'ಸ್ಫೋಟ' ತತ್ತ್ವದಿಂದ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಫುಟಪಡಿಸತಕ್ಕದ್ದಾದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಫೋಟವೆಂದು ಹೆಸರು. ಪದವಾಕ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ವರ್ಣಗಳು ಈ ಸ್ಫೋಟವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, "ಹಸು" ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. "ಹ್-ಅ-ಸ್-ಉ" ಎಂಬ ಇದರ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೂ ಉಚ್ಚರಿಸಿದ ಕೂಡಲೆ ಲಯವಾಗುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ, ಶ್ರೋತೃವಿನ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ವರ್ಣವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. "ಉ" ಎಂಬ ಕೊನೆಯ ಧ್ವನಿ ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದಾಗ ಅದರ ಅನುಭವವು ಹಿಂದಿನ ಧ್ವನಿಗಳ ಅನುಭವ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಹಸು ಎಂಬ ಪದದ ಸ್ಫೋಟವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ; ಈ ಸ್ಫೋಟದಿಂದ ಅರ್ಥಜ್ಞಾನವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಲು ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ ಕೊಡುವುದುಂಟು. ಪದ್ಯವನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡುವವನನ್ನು ನೋಡಿ. ಅವನು ಆ ಪದ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಲ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, ಅದು ಬಾಯಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಎರಡು ಸಲ–ನಾಲ್ಕು ಸಲ–ಹತ್ತು ಸಲ ಹೀಗೆ ಸಂದರ್ಭವಿದ್ದಂತೆ ಪುನಾರಾವೃತ್ತಿ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಕೊನೆಯ ಪುರಶ್ಚರಣೆಯ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳೂ ಸಹಕರಿಸಿ ಅದು ಸರಿಯಾಗಿ ಕಂಠಸ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಫೋಟವು ಗೋಚರವಾಗುವುದೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಪದದ ಒಂದೊಂದು ವರ್ಣವೂ ಒಂದೊಂದು ಬಾರಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಆ ಪ್ರಕಾಶ ಸಾಲದು. ಕೊನೆಯ ವರ್ಣವನ್ನೂ ಉಚ್ಚರಿಸಿದ ಹೊರತು ಸ್ಫೋಟದ ಪೂರ್ಣಜ್ಞಾನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಆದಕೂಡಲೆ ಅರ್ಥ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ.

ವೈಯಾಕರಣರು ಎಷ್ಟು ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ನಿರೂಪಿಸಿದರೂ ಸ್ಫೋಟವಾದಕ್ಕೆ ಇತರ ದಾರ್ಶನಿಕರು ಪುರಸ್ಕಾರ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಪದಕ್ಕೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಈ ಅಡ್ಡಗೋಡೆಯೇಕೆ? ಮೇಲೆ ಉಕ್ತವಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪದದ ವರ್ಣಗಳೇ ನೇರವಾಗಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುವುದೆಂದು ಏಕೆ ಹೇಳಬಾರದು? ಸ್ಫೋಟವೆಂಬ ಈ ವಿಲಕ್ಷಣತತ್ತ್ವ ಯಾರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ?— ಈ ಮೊದಲಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಎದ್ದುವು. ದಾರ್ಶನಿಕರ ಖಂಡನೆಯಿರಲಿ. ಭಾಮಹನಂಥ ಆಲಂಕಾರಿಕನೇ ಹೀಗೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ :

ಶಪಥೈರಪಿ ಚಾದೇಯಂ ವಚೋ ನ ಸ್ಫೋಟವಾದಿನಾಂ|
ನಭಃಕುಸುಮಮಸ್ತೀತಿ ಶ್ರದ್ದಧ್ಯಾತ್ ಕಃ ಸಚೇತನಃ ||[14]

('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೬, ೧೨)

ಸ್ಫೋಟವಾದವು ಹೀಗೆ ಅದೃಷ್ಟಹೀನವಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದರೂ, ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕೆಲವು ಸಂಜ್ಞೆಗಳೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ ನೂತನ ಜನ್ಮವೆತ್ತಿದುವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಮೊದಲಿಗೆ, 'ಧ್ವನಿ' ಯೆಂಬ ಶಬ್ದವೇ ಇಲ್ಲಿಂದ ಬಂದದ್ದು; ವ್ಯಂಗ್ಯ-ವ್ಯಂಜಕ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲಿಯದೇ. ಉಚ್ಚರಿತವಾಗಿ ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುವ ವರ್ಣಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಹೆಸರು; ಈ ಧ್ವನಿ ಸ್ಫೋಟಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ಈ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜಕವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟರು; ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲದೆ, ಈ ವ್ಯಂಜಕಗಳಿಂದ ಹೊರಡುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೂ ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಕರೆದರು. ಬರಬರುತ್ತಾ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೇ ಈ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಾಯಿತು; ವ್ಯಂಜಕಕ್ಕೆ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ತಪ್ಪಿಹೋಯಿತು. ಇನ್ನು, ಸ್ಫೋಟವಾದದ ಮೇರೆಗೆ ಸ್ಫೋಟವೇ ನಿಜವಾಗಿ ಶಬ್ದ; ಅದೇ ಮುಖ್ಯತತ್ತ್ವ. ವರ್ಣಗಳು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ನಾವು ಆಶ್ರಯಿಸುವ ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಗೂ ಅದರ ವ್ಯಂಜಕಗಳಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಇದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆ!

ಇಷ್ಟು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಈ ಮಾತನ್ನೂ ಹೇಳಬೇಕು: ಸ್ಫೋಟವಾದದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ದೊರೆತದ್ದು ಒಂದೆರಡು ಸೂಚನೆಗಳು, ಒಂದೆರಡು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳು. ಅಕ್ಷಯ ಪಾತ್ರೆಯೊಳಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಒಂದೆರಡು ಆಹಾರ ಕಣದಂತೆ ತೋರುವ ಈ ಅಲ್ಪ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞಾಬಲದಿಂದ ಬೆಳಸಿ ಅಭಿನವಗೊಳಿಸಿ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ದಿವ್ಯಾಮೃತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಮಹಿಮೆ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನಕಾರನದು.

ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಆದಿಗ್ರಂಥವೂ ಆಧಾರಸ್ತಂಭವೂ ಆಗಿರುವ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಕಡೆಗೆ ಇನ್ನು ತಿರುಗೋಣ. ಈ ಕೃತಿಗೆ 'ಕಾವ್ಯಾಲೋಕ', 'ಸಹೃದಯಾಲೋಕ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೂ ಉಂಟು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂಲಭಾಗವು ಕಾರಿಕೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ, ಅದರ ಮೇಲಿನ ವೃತ್ತಿ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ; ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ಉಕ್ತವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು, ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡಲು, ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಪರಿಕರಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಬಂದಿರುವುದುಂಟು. ಗ್ರಂಥದ ವೃತ್ತಿಭಾಗವನ್ನು ರಚಿಸಿದವನು ಆನಂದವರ್ಧನನೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದದ ಸಂಗತಿ; ವೃತ್ತಿಯ ಸಮಾಪ್ತಿಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ[15] ಅದು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ,

[14] "ಸ್ಫೋಟವಾದಿಗಳು ಶಪಥಮಾಡಿ ಹೇಳಿದರೂ ಅವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗದು; ಆಕಾಶಕುಸುಮವುಂಟೆಂದು ಯಾವ ವಿವೇಕಿ ತಾನೆ ನಂಬಿಯಾನು?"

[15] ಸತ್ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವಿಷಯಂ ಸ್ಫುರಿತಪ್ರಸುಪ್ತ-
ಕಲ್ಪಂ ಮನಸ್ಸು ಪರಿಪಕ್ವಧಿಯಾಂ ಯದಾಸೀತ್ |
ತದ್ವ್ಯಾಕರೋತ್ ಸಹೃದಯೋದಯಲಾಭಹೇತೋ-
ರಾನಂದವರ್ಧನ ಇತಿ ಪ್ರಥಿತಾಭಿಧಾನಃ || ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೪೬)

ಆನಂದವರ್ಧನನು ಕಾರಿಕಾ ಭಾಗವನ್ನು ತಾನೇ ಬರೆದನೇ, ಅಥವಾ ತನಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ರಚಿತವಾಗಿ ದೊರೆತ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡನೇ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂದೇಹ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಧಾರವೆಂದರೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮಾತುಗಳು. ಕಾರಿಕಾಕಾರನೇ ಬೇರೆ ವೃತ್ತಿಕಾರನೇ ಬೇರೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬರುವಂತೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ.[16] ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು: ವಸ್ತು, ಅಲಂಕಾರ, ರಸ ಎಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದುಂಟಷ್ಟೆ. "ಈ ತ್ರಿವಿಧ ಭೇದವು ಕಾರಿಕಾಕಾರನು ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲ; ಇದು ವೃತ್ತಿಕಾರನು ತೋರಿಸಿದ್ದು"[17] — ಹೀಗೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಹೇಳಿಕೆ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ' ತಾನು ಬರೆದಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಲ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಕಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೇ ಉದಾಹರಿಸಿ,[18] ಆನಂದವರ್ಧನನೇ ಕಾರಿಕಾಕಾರನೆಂದು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಹೊರತು ಮಿಕ್ಕ ಯಾವ ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರೂ ಭೇದವಾದಿಗಳಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾರಿಕೆ ಹೀಗಿದೆ:

> ಕಾವ್ಯಸ್ಯಾತ್ಮಾ ಧ್ವನಿರಿತಿ ಬುಧೈರ್ಯಃ ಸಮಾಮ್ನಾತಪೂರ್ವ-
> ಸ್ತಸ್ಯಾಭಾವಂ ಜಗದುರಪರೇ ಭಾಕ್ತಮಾಹುಸ್ತಮನ್ಯೇ |
> ಕೇಚಿದ್ವಾಚಾಂ ಸ್ಥಿತಮವಿಷಯೇ ತತ್ತ್ವಮೂಚುಸ್ತದೀಯಂ
> ತೇನ ಬ್ರೂಮಃ ಸಹೃದಯಮನಃಪ್ರೀತಯೇ ತತ್ಸ್ವರೂಪಂ ||

"ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವು ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹಿಂದಿನಿಂದ ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಂಡುಬಂದಿರುವರೋ, ಅದು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಕೆಲವರ ಹೇಳಿಕೆ; ಅದು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲೇ ಸೇರುವುದೆಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರ ಉಕ್ತಿ; ಅದರ ತತ್ತ್ವವು ನುಡಿಗೆ ನಿಲುಕದೆಂದು ಇನ್ನು ಕೆಲವರ ಮಾತು. ಆದಕಾರಣ ಸಹೃದಯರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನಲಿಸಲು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ."— ಇಲ್ಲಿ "ಸಮಾಮ್ನಾತಪೂರ್ವಃ" ಎಂದು ಮೂಲಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು; ಇದಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ "ಪರಂಪರಯಾ

"ಸತ್ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವನಯವರ್ತ್ಮ ಚಿರಪ್ರಸುಪ್ತಕಲ್ಪಂ . . ." ಎಂಬ ಪಾಠಾಂತರವುಂಟು; ಇದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ (ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ—೪, ಪು. ೪೧).

[16] ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪು. ೫೯, ೬೦, ೧೨೩, ೧೩೫, ೧೩೮ ಇತ್ಯಾದಿ.

[17] ". . . ಏತತ್ ತಾವತ್ ತ್ರಿಭೇದತ್ವಂ ನ ಕಾರಿಕಾಕಾರೇಣ ಕೃತಂ. ವೃತ್ತಿಕಾರೇಣ ತು ದರ್ಶಿತಂ . . ." (ಪು. ೧೨೩).

[18] 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ' II, ಪು. ೨೨೯, ೨೯೯—೩೦೦.

ಸಮಾಮ್ನಾತಃ " ಎಂದು ವಿವರಣೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇದರಿಂದ, ಧ್ವನಿಕಾರಿಕೆಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಗ್ರಂಥಗಳೇನಾದರೂ ಹುಟ್ಟಿದ್ದುವೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಮೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, "ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನೇನ ಪ್ರವಾಹೇಣ ತೈರೇತದುಕ್ತಂ, ವಿನಾಪಿ ವಿಶಿಷ್ಟಪುಸ್ತಕೇಷು ವಿವೇಚನಾತ್ ಇತ್ಯಭಿಪ್ರಾಯಃ "[19]— ಎಂಬ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ನಮ್ಮ ಕುತೂಹಲದ ಕುಡಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೇ ಮುರಿಯುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯುಂಟು. ಮೇಲಿನ ಕಾರಿಕೆಗೆ ಆನಂದವರ್ಧನನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾ, ಧ್ವನ್ಯಭಾವವಾದಿಗಳ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವಾಗ, "ತಥಾ ಚ ಅನ್ಯೇನ ಕೃತ ಏವಾತ್ರ ಶ್ಲೋಕಃ" ಎಂಬ ಅವತಾರಿಕೆ ಯೊಡನೆ,

"ಯಸ್ಮಿನ್ನಸ್ತಿ ನ ವಸ್ತು ಕಿಂಚನ ಮನಃಪ್ರಹ್ಲಾದಿ ಸಾಲಂಕೃತಿ
ವ್ಯುತ್ಪನ್ನೈ ರಚಿತಂ ಚ ನೈವ ವಚನೈರ್ವಕ್ರೋಕ್ತಿಶೂನ್ಯಂ ಚ ಯತ್ |
ಕಾವ್ಯಂ ತದ್ಧ್ವನಿನಾ ಸಮನ್ವಿತಮಿತಿ ಪ್ರೀತ್ಯಾ ಪ್ರಶಂಸನ್ ಜಡೋ
ನೋ ವಿದ್ಮೋಽಭಿದಧಾತಿ ಕಿಂ ಸುಮತಿನಾ ಪೃಷ್ಟಃ ಸ್ವರೂಪಂ ಧ್ವನೇಃ || "[20]

ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪರಿಹಾಸಪದ್ಯವನ್ನು ಬರೆದವನು "ಗ್ರಂಥ ಕಾರನ ಸಮಕಾಲಿಕನೇ ಆದ ಮನೋರಥನೆಂಬ ಕವಿ"[21] ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆ. ಕಲ್ಹಣನ ರಾಜತರಂಗಿಣಿಯಲ್ಲಿ ಮನೋರಥನೆಂಬ ಕವಿಯ ಹೆಸರು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ;[22] ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯಕಾರನು ಈ ಮನೋರಥನೇ ಆಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಇವನು ಆನಂದವರ್ಧನನ ಸಮಕಾಲಿಕನಾಗುವುದು ಕಷ್ಟ; ಅವನಿಗಿಂತ ಒಂದು ತಲೆ

---

[19] "ವಿಶಿಷ್ಟ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ [ಬರೆದು] ವಿಚಾರಮಾಡಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಿರಂತರವಾದ ಪ್ರವಾಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ [ಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ] ಅವರು ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ."
(ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೩)

[20] "ಅಲ್ಲದೆ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಬ್ಬನು ಕಟ್ಟಿರುವ ಶ್ಲೋಕವೇ ಉಂಟು—ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದಕೊಡುವ ಅಲಂಕಾರಸಂಪನ್ನವಾದ ವಸ್ತು ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಇಲ್ಲವೋ, ಯಾವುದನ್ನು ಸುಷ್ಠುಶಬ್ದಗಳಿಂದ ರಚಿಸಿಲ್ಲವೋ, ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ಸುಳಿವೇ ಇಲ್ಲವೋ, ಆ ಕಾವ್ಯವು ಧ್ವನಿಸಮನ್ವಿತವೆಂದು ಮೆಚ್ಚಿ ಹೊಗಳುವ ಮಂಕನನ್ನು ಧ್ವನಿಸ್ವರೂಪವೇನೆಂದು ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿ ಕೇಳಿ ದಾಗ ಏನು ಉತ್ತರ ಹೇಳುವನೋ ನಾವರಿಯೆವು!" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೮-೯)

[21] "ಗ್ರಂಥಕೃತ್ಸಮಾನಕಾಲಭಾವಿನ್ಯೈವ ಮನೋರಥನಾಮ್ನಾ ಕವಿನಾ" (ಧ್ವನ್ಯಾ, ಲೋಚನ, ಮದರಾಸು ಸಂಸ್ಕರಣ, ಪು. ೫೯). ನಿರ್ಣಯಸಾಗರ ಮುದ್ರಣಾಲಯದ ಸಂಸ್ಕರಣದಲ್ಲಿ "—ಕಾಲ ಭಾವಿನಾ" ಎಂದು ಪಾಠವಿದೆ (ಪು. ೮). ಆದರೆ "—ಕಾಲಭಾವಿನ್ಯೈವ" ಎಂಬ ಪಾಠಕ್ಕೇ ಮಾತೃಕೆಗಳ ಬೆಂಬಲ ಹೆಚ್ಚು.

[22] 'ರಾಜತರಂಗಿಣೀ', ೬. ೪೯೭. ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ೩ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ 16ನೆಯ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದೆ. ಕಾಶ್ಮೀರದೇಶದ ಜಯಾಪೀಡನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮನೋರಥನು ಕವಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂದೂ, ಅವನು ವಾಮನನ ಸಮಕಾಲಿಕನೆಂದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ;

ಹಿಂದಿನವನಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.[23] ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ಇಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿರಬಹುದೆ? ಈ ಮನೋರಥನು ಮೂಲಕಾರಿಕಾಕಾರನನ್ನು ಕುರಿತೇ ಹಾಸ್ಯಮಾಡಿರಬಹುದೆ? ಇಲ್ಲವೇ ಇವನು ಬೇರೊಬ್ಬ ಮನೋರಥನೋ?

ಇತ್ತ, ಮುಕುಲಭಟ್ಟನು (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೯೦೦) 'ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಮಾತೃಕೆ' ಯಲ್ಲಿ "ಧ್ವನಿ ಸಹೃದಯರಿಂದ ನೂತನವಾಗಿ ಉಪವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ" ಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[24] ಈ ಮುಕುಲನ ತಂದೆ ಕಲ್ಲಟನು ಆನಂದವರ್ಧನನಂತೆಯೇ ಕಾಶ್ಮೀರದೇಶದ ಅವಂತಿ ವರ್ಮನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೮೫೫–೮೮೪) ಇದ್ದವನು.

ಹೀಗೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಜಟಿಲವಾಗಿದೆ. ಕಾರಿಕಾಕಾರನೂ ಆನಂದವರ್ಧನನೂ ಭಿನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಕೆಲಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಾದಿಸಿದರೆ, ಅಷ್ಟೇ ದೃಢವಾಗಿ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಅದ್ವೈತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸತಕ್ಕವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.[25] ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಬಾಧ್ಯವಾದ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಮಾಡಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಧಾರಗಳು ದೊರೆತಲ್ಲದೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಧ್ವನಿಕಾರನೂ[26] ಆನಂದವರ್ಧನನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೆಂದೂ ಆನಂದವರ್ಧನನು ವೃತ್ತಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರೆದನೆಂದೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅಂತರವುಂಟೆಂದು ಹೇಳುವಹಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕಾರಿಕಾಕಾರನಿಗೆ ಉದ್ಭಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ತಿಳಿದಿದ್ದುವೆಂದೂ, ಅವುಗಳ ಮೇರೆಗೆ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯುಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಕಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ಬರೆದನೆಂದೂ ಹೇಳಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.[27] ಜೊತೆಗೆ ಈ ಕಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು:

> ಅಸ್ಫುಟಸ್ಫುರಿತಂ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಮೇತದ್ಯಥೋದಿತಂ |
> ಅಶಕ್ನುವದ್ಭಿರ್ವ್ಯಾಕರ್ತುಂ ರೀತಯಃ ಸಂಪ್ರವರ್ತಿತಾಃ || ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೩, ೫೨)

ಬಹುಶಃ ಇದೇ ಮನೋರಥನೇ ಲಲಿತಾಪೀಡನ (ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೮೦೭ರಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ) ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದಂತೆಯೂ 'ರಾಜತರಂಗಿಣಿ' ಯಿಂದಲೇ ತಿಳಿಯಬರುತ್ತದೆ. ಆ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಮನೋ ರಥನು ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕು.

[23] ಕಲ್ಹಣನು ಹೇಳುವ ಮನೋರಥನೂ ಆನಂದವರ್ಧನನೂ ಸಮಕಾಲಿಕರಾಗುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಉಂಟು. T. R. Chintamani : 'Manoratha—A Poet' (*JORM*, II, 45—47) ನೋಡಿ.

[24] "... ಲಕ್ಷಣಾಮಾರ್ಗಾವಗಾಹಿತ್ವಂ ತು ಧ್ವನೇಃ ಸಹೃದಯೈರ್ನೂತನ ತಯಾ ಉಪ ವರ್ಣಿತಸ್ಯ ವಿದ್ಯತ ಇತಿ ದಿಶಮುನ್ಮೀಲಯಿತುಮಿದಮತ್ರೋಕ್ತಂ. ಏತಚ್ಚ, ವಿದ್ವದ್ಭಿಃ ಕುಶಾ ಗ್ರೀಯಯಾ ಬುದ್ಧ್ಯಾ ನಿರೂಪಣೀಯಂ" ('ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಮಾತೃಕಾ' ಪು. ೨೧).

[25] ಪಿ. ವಿ. ಕಾಣೇ, ಎಸ್. ಕೆ. ದೇ ಮೊದಲಾದವರು ಭೇದವಾದಿಗಳು. ಎಸ್. ಕುಪ್ಪು ಸ್ವಾಮಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಎ. ಶಂಕರನ್, ಕೆ. ಸಿ. ಪಾಂಡೇ ಮೊದಲಾದವರು ಅಭೇದ ವಾದಿಗಳು.

[26] ಧ್ವನಿಕಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ಬರೆದವನೇ ಬೇರೆ, ವೃತ್ತಿಕಾರನಾದ ಆನಂದವರ್ಧನನೇ ಬೇರೆ—ಎಂದು ಹೇಳುವವರು ಕಾರಿಕಾಕಾರನನ್ನು "ಧ್ವನಿಕಾರ" ನೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ.

[27] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಮದರಾಸು ಸಂಸ್ಕರಣ, ಪು. ೧೧ರಲ್ಲಿ 'ಉಪಲೋಚನ'ವನ್ನು ನೋಡಿ.

"ಈ ಧ್ವನಿಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿರುವ ಈ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವು ಮಸಕು ಮಸಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಹೊಳೆದದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾರದವರು ರೀತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು"— ಎಂಬುದು ಇದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇಲ್ಲಿ "ರೀತಯಃ" ಎಂದು ಬಹುವಚನಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದರಿಂದ, ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಮೂರು ರೀತಿಗಳಾದರೂ ಕಾರಿಕಾಕಾರನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು; 'ರೀತಿ' ವಾದವನ್ನೂ ವೈದರ್ಭೀ ಗೌಡೀ ಪಾಂಚಾಲೀ ಎಂಬ ಮೂರು ರೀತಿಗಳನ್ನೂ ನಮಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೊದಲು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವನು ವಾಮನ. ಹೀಗೆ ಕಾರಿಕಾಕಾರನು ಉದ್ಭಟ ವಾಮನರಿಬ್ಬರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಬಲ್ಲನು. ಆದಕಾರಣ ಕ್ರಿ. ಶ. ೮೦೦ ಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಿರಲಾರನು. ವೃತ್ತಿಕಾರನಾದ ಆನಂದವರ್ಧನನು, ಮೇಲೆಯೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಅವಂತಿವರ್ಮನ ಕಾಲದವನು. ಅಂತೂ ಒಂದುವೇಳೆ ಇಬ್ಬರೂ ಭಿನ್ನರಾದರೂ ಇವರಿಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಅಂತರ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು– ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರಲಾರದು.[23]

ಈಗಾಗಲೇ ಅತಿ ದೀರ್ಘವಾಗಿರುವ ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಕೃತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ, ತತ್ತ್ವತಃ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕೋಸ್ಕರವಾದರೂ ಅಭೇದದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಆನಂದವರ್ಧನನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೇ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಕಾರಿಕಾ ವೃತ್ತಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಉದಾಹರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದು ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಮೂಲರೇಖೆ ಮಾತ್ರ. ವಿವರಣೆ, ವಿಸ್ತರಣೆ, ಉದಾಹರಣೆ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ತುಂಬಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿ ವಿದ್ವತ್ಪ್ರಪಂಚದ ಕಣ್ಣನ್ನು ಸೆಳೆದವನು ಆನಂದವರ್ಧನ. ಈತನಿಗೇ ಕಾರಿಕಾರಚನೆಯ ಕೀರ್ತಿಯೂ ಲಭಿಸಿದರೂ ಅದು ಅಷ್ಟು ಅಸಂಗತವಲ್ಲ.

'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಕ್ಷಣಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವೂ ಅಪೂರ್ವಗುಣಶೋಭಿತವೂ ಆದ ಗ್ರಂಥ. ಹಿಂದಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರಂತೆ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಇದರಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ, ಗುಣ, ದೋಷ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಆಗಲೇ ಬಹುವಿಧವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಆದಕಾರಣ ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸದೆ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ

---

[23] ಪ್ರೊ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಎಂಬವರು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾ, ಮೂಲತಃ ಧ್ವನಿಕಾರಿಕೆಗಳು ಒಟ್ಟು ೯೦ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಆನಂದವರ್ಧನನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಪ್ರಕ್ಷೇಪಮಾಡಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಉದ್ದ್ಯೋತದಲ್ಲಿರುವ ಕಾರಿಕೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಈಚಿನವೇ ಎಂದೂ ವಾದ ಹೂಡಿ, ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನದೆಂದೂ, ಬಾಣ, ದಂಡಿ ಮೊದಲಾದವರಿಗೆ ಕೂಡ ಇದರ ಮೂಲರೂಪ ತಿಳಿದಿದ್ದುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲವೆಂದೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ('Dhvanyāloka and the Text of the Dhvanikārikās', POC, VI, pp. 613—622.) ಇಷ್ಟು ದೂರ ಊಹೆ ಮಾಡಲು ಆಧಾರ ಎಷ್ಟು ಮಾತ್ರಕ್ಕೂ ಸಾಲದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಅನುವಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಧ್ವನಿಯೆಂದರೇನು; ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯೇ ಹೇಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ; ಧ್ವನಿ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಯಾವುವು; ಪದದ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಒಟ್ಟು ಪ್ರಬಂಧದವರೆಗೆ ಒಂದೊಂದೂ ಹೇಗೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಬಲ್ಲುದು; ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲದ ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ವಿರಹಿತವಾದ ಚಿತ್ರ ಎಂಬ ಕಾವ್ಯಜಾತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನು, ಸ್ಥಾನವೇನು; ಧ್ವನಿಮಾರ್ಗವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರೆ ಕವಿಗೆ ಅರ್ಥದಾರಿದ್ರ್ಯ ಹೀಗೆ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಪೂರ್ವಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡರೆ ದೋಷವಾಗುವುದಿಲ್ಲ — ಈ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದ' ನಾಲ್ಕು ಉದ್ಯೋತಗಳನ್ನು ತುಂಬಿದೆ. ಇದಿಷ್ಟೂ ಗ್ರಂಥದ ಮೂಲಸೂತ್ರ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿಯೋ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅಂಗವಾಗಿಯೋ ಬಂದು ಕಾವ್ಯರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆದು ಕೃತಿಯ ಸಾರವನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳ ಔಚಿತ್ಯನಿರ್ಣಯ, ರಸದೋಷದ ವಿಮರ್ಶೆ — ಇಂಥ ಒಂದೆರಡನ್ನು ಮಾತ್ರ ದಿಗ್ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವನ್ನು ಮೊದಲ ಸಲ ಓದಿದಾಗ ಹೊಸದೊಂದು ಲೋಕವನ್ನೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಅನುಭವವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಿಕೆಗಳ ಬಿಗಿ, ವೃತ್ತಿಭಾಗದ ಖಚಿತವೂ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯೂ ಆದ ನಿರೂಪಣೆ, 'ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತ'ಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪ್ರಾಕೃತಗಾಥೆಗಳವರೆಗೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಬಲೆಬೀಸಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿರುವ ರಸಜ್ಞತೆ — ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅರಿಯಲು ಮೂಲಗ್ರಂಥವನ್ನೇ ಪಠನಮಾಡಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಪ್ರಭಾವವು ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಕಾಣಬರುವುದರಿಂದಲೂ, ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ವಿಷಯದ ಸಾರವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಈ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸೊಗಸಿಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿಲ್ಲ.

'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವನ್ನು ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಯೊಂದೇ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸವೇ ಮುಖ್ಯ; ಅದನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಬೇಕು; ಇದರಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಬಾರದು ಎಂದು ಅವನು ಸಾರಿ ಸಾರಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳು ಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಡದೆ ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಹೆಸರು ಪಡೆದರೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ, ಅವರ ಬೆನ್ನುಹಿಡಿದು, ಈ ನೀತಿಯನ್ನು ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿ ಬಿಡಬಾರದು; ವಾಲ್ಮೀಕಿ ವ್ಯಾಸ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಹೊಂದಿದ ಕವೀಶ್ವರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ನಾನು ತೋರಿಸಿರುವ ಈ ಕ್ರಮ ಹೊರಗಲ್ಲ — ಎಂದು ಹೇಳಿ, ತನ್ನ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ದೊಡ್ಡವರ ನಿದರ್ಶನದಿಂದ ಪರಿಪೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ.[29] ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುವುದರಲ್ಲೇ ಮನನಟ್ಟು,

---

[29] "......ರಸಾದಿರೂಪವ್ಯಂಗ್ಯತಾತ್ಪರ್ಯಮೇವ ಏಷಾಂ [= ಕವೀನಾಂ] ಯುಕ್ತಮಿತಿಯತ್ನೋಽಸ್ಮಾಭಿರಾರಬ್ಧೋ ನ ಧ್ವನಿಪ್ರತಿಪಾದನಮಾತ್ರಾಭಿನಿವೇಶೇನ" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೬೩). ೧೬೪ನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿರುವ ಪರಿಕರ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿ:

ರಸವನ್ನು ಒಲ್ಲದ ಕವಿಗಳಿರುವರಲ್ಲಾ ಎಂದು ವಿಷಾದಪಡುತ್ತಾನೆ;[30] ಈ ಮಾತು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಹಾವಾಕ್ಯದಂತಿದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಶೂನ್ಯವಾದ 'ಚಿತ್ರ ಕಾವ್ಯ'ವೆಂಬ ಜಾತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುತ್ತಾ, "ನಿರಂಕುಶ ವಾಣಿಯುಳ್ಳ ಕವಿಗಳು ರಸಾದಿತತ್ಪರತೆಯನ್ನು ಹೊಂದದೆಯೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಹೊರಡುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಈ ಚಿತ್ರವೆಂಬ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಾಯಿತು. . . ಪರಿಪಾಕಶಾಲಿಗಳಾದ ಕವಿಗಳು ರಸಾದಿದೃಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಲು ತೊಡಗುವುದೇ ಚೆನ್ನಲ್ಲ"[31] — ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಕವಿಗಳ ರಚನೆಯಾದದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಉಂಟೋ ಅದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಬೆಲೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯವೂ, ಆದರೆ ರಸವನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದು ಹೇಗೆ ಕಾವ್ಯವಾದೀತೆಂಬ ಶಂಕೆಯೂ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅತ್ತ ಇತ್ತ ಎಳೆದಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೇ ಧ್ವನಿಯಷ್ಟೆ. ರಸದಂತೆಯೇ ವಸ್ತು–ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಧ್ವನಿಯಾಗಬಹುದೆಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ; ಇವೆರಡೂ ಪರ್ಯವಸಾನದಲ್ಲಾದರೂ ರಸಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲೇಬೇಕೆಂದು ಅವನು ಕಂಠೋಕ್ತವಾಗಿ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರೆ ವರ್ಣನಾ ಪ್ರಧಾನವೂ ಕವಿ ಕೌಶಲಪ್ರಧಾನವೂ ಆದ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯತ್ವವು ತಪ್ಪುವುದೆಂದು ಅವನು ಶಂಕಿಸಿದನೋ ಏನೋ. ಆದರೆ ರಸದ ಮೇಲೆ ಅವನಿಗಿರುವ ಪಕ್ಷಪಾತವು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಪುಟಪುಟದಲ್ಲೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥಾಮೃತದ ನವನೀತದಂತಿರುವ ಕೆಳಗಿನ ಕಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಅದರ ಮೇಲಿನ ವೃತ್ತಿ ಭಾಗವನ್ನೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು:

ವಾಚ್ಯಾನಾಂ ವಾಚಕಾನಾಂ ಚ ಯದೌಚಿತ್ಯೇನ ಯೋಜನಂ |
ರಸಾದಿವಿಷಯೇಣೈತತ್ ಕರ್ಮ ಮುಖ್ಯಂ ಮಹಾಕವೇಃ ||

"......ಅಯಮೇವ ಹಿ ಮಹಾಕವೇರ್ಮುಖ್ಯೋ ವ್ಯಾಪಾರಃ ಯತ್ ರಸಾದೀನೇವ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥೀಕೃತ್ಯ ತದ್ವ್ಯಕ್ತ್ಯನುಗುಣತ್ವೇನ ಶಬ್ದಾನಾಮರ್ಥಾನಾಂ ಚ ಉಪನಿಬಂಧನಂ" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೩. ೩೨ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ; ಪು. ೧೮೧).

ಮುಖ್ಯಾ ವ್ಯಾಪಾರವಿಷಯಾಃ ಸುಕವೀನಾಂ ರಸಾದಯಃ |
ತೇಷಾಂ ನಿಬಂಧನೇ ಭಾವ್ಯಂ ತೈಃ ಸದೈವಾಪ್ರಮಾದಿಭಿಃ | ......
ಪೂರ್ವೇ ವಿಶೃಂಖಲಗಿರಃ ಕವಯಃ ಪ್ರಾಪ್ತಕೀರ್ತಯಃ |
ತಾನ್ ಸಮಾಶ್ರಿತ್ಯ ನ ತ್ಯಾಜ್ಯಾ ನೀತಿರೇಷಾ ಮನೀಷಿಣಾ ||
ವಾಲ್ಮೀಕಿವ್ಯಾಸಮುಖ್ಯಾಶ್ಚ ಯೇ ಪ್ರಖ್ಯಾತಾಃ ಕವೀಶ್ವರಾಃ |
ತದಭಿಪ್ರಾಯಬಾಹ್ಯೋಽಯಂ ನಾಸ್ಮಾಭಿರ್ದರ್ಶಿತೋ ನಯಃ ||

[30] "......ದೃಶ್ಯಂತೇ ಚ ಕವಯಃ ಅಲಂಕಾರನಿಬಂಧನೈಕರಸಾಃ ಅನಪೇಕ್ಷಿತರಸಾಃ ಪ್ರಬಂಧೇಷು" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೫೧).

[31] "ಏತಚ್ಚ ಚಿತ್ರಂ ಕವೀನಾಂ ವಿಶೃಂಖಲಗಿರಾಂ ರಸಾದಿತಾತ್ಪರ್ಯಮನಪೇಕ್ಷ್ಯೈವ ಕಾವ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿದರ್ಶನಾತ್ ಅಸ್ಮಾಭಿಃ ಪರಿಕಲ್ಪಿತಂ ...... ಪರಿಪಾಕವತಾಂ ಕವೀನಾಂ ರಸಾದಿ ತಾತ್ಪರ್ಯವಿರಹೇ ವ್ಯಾಪಾರ ಏವ ನ ಶೋಭತೇ ......" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೨೧).

("ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನೂ ವಾಚಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ರಸಾದಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಚಿತವಾಗುವಂತೆ ಅಳವಡಿಸುವುದು ಯಾವುದುಂಟೋ ಅದೇ ಮಹಾಕವಿಯ ಮುಖ್ಯಕಾರ್ಯ." —"...ಇದೇ ಮಹಾಕವಿಯ ಮುಖ್ಯಕಾರ್ಯ: ಯಾವುದೆಂದರೆ, ರಸಾದಿಗಳನ್ನೇ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವಂತೆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸುವುದು.")[32]

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ, 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಉಪದೇಶದ ತಿರುಳಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಎತ್ತಿಕೊಡಬೇಕು:

ಕಾರ್ಯಮೇಕಂ ಯಥಾ ವ್ಯಾಪಿ ಪ್ರಬಂಧಸ್ಯ ವಿಧೀಯತೇ |
ತಥಾ ರಸಸ್ಯಾಪಿ ವಿಧೌ ವಿರೋಧೋ ನೈವ ವಿದ್ಯತೇ || (೩. ೨೩)

(ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧದ [=ದೊಡ್ಡ ಕಾವ್ಯದ] ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕಾರ್ಯವನ್ನು [=ಕಥಾಸಂಗತಿಯನ್ನು] ಹೇಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ರಸವನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ವಿರೋಧವೂ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ).

ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಥಾವಸ್ತು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಹಬ್ಬಿರಬೇಕೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇದೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ "ಕಾರ್ಯೈಕ್ಯ" ಅಥವಾ "ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ" (Unity of Action). "ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ"ದಂತೆಯೇ "ರಸೈಕ್ಯ"ವೂ ಕೃತಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕವೆಂಬುದು ಧ್ವನಿಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ತತ್ತ್ವ ಆಗಲೇ ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ, ವಿವರಿಸಿ, ವಿಶದಪಡಿಸಿದ ಹಿರಿಮೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ್ದು.[33]

ಆನಂದವರ್ಧನನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ; ಅವನೊಬ್ಬ ಕವಿಯೂ ಹೌದು, 'ಅರ್ಜುನಚರಿತ'ವೆಂಬ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನೂ 'ವಿಷಮಬಾಣಲೀಲೆ'ಯೆಂಬ ಪ್ರಾಕೃತ ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ಅವನು ಬರೆದಿದ್ದನೆಂದು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಿಂದಲೇ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ; 'ವಿಷಮಬಾಣಲೀಲೆ'ಯ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಉದಾಹೃತವಾಗಿಯೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಈ ಎರಡು ಲಲಿತಕೃತಿಗಳೂ ಈಗ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ರಚಿಸಿದ 'ದೇವೀಶತಕ'ವು ಸಿಕ್ಕಿದೆ, ಅಚ್ಚಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಯಮಕ, ದ್ವ್ಯಕ್ಷರ, ಗೋಮೂತ್ರಿಕಾ

---

[32] ಬೇರೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಕಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು:

ವ್ಯಂಗ್ಯವ್ಯಂಜಕಭಾವೇಽಸ್ಮಿನ್ ವಿವಿಧೇ ಸಂಭವತ್ಯಪಿ |
ರಸಾದಿಮಯ ಏಕಸ್ಮಿನ್ ಕವಿಃ ಸ್ಯಾದವಧಾನವಾನ್ || ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೪. ೫)

ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ 'ರಸಾದಿ' ಎಂದರೆ, ಹಿಂದೆಯೇ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ 1ನೆಯ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ (ಪು. ೪೭) ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ, ರಸ, ಭಾವ, ರಸಾಭಾಸ ಮೊದಲಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ವಿಶೇಷಗಳು. 'ರಸ' ಎಂಬುದರ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಅರ್ಥವೇ 'ರಸಾದಿ'.

[33] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೩. ೨೩-೩೧ ನೋಡಿ. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ೨೫ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದೆ.

ಬಂಧ — ಇಂಥ ಚಿತ್ರಕವಿತ್ವದಿಂದಲೇ ನಿಬಿಡವಾದ ದುಷ್ಕರಕಾವ್ಯ ಇದು[34] ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಕಾರನು ಇದನ್ನು ಕಟ್ಟಿದನೆಂದರೆ ಅತ್ಯಾಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಇದನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಈ ಬಗೆಯ ನೀರಸ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನು ಅರಿತನೇನೋ. 'ತತ್ತ್ವಾಲೋಕ' ವೆಂಬ ಒಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಶಾಸ್ತ್ರನಯ ಕಾವ್ಯನಯಗಳ ಮೇರೆಗೆ ಮಹಾಭಾರತದ ಸಾರವೇನೆಂದು ವಿಚಾರಮಾಡಿದ್ದ ನಂತೆ; ಇನ್ನೂ ಯಾವ ಯಾವ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದನೋ. ಈ ಗ್ರಂಥವಾಗಲಿ, 'ವಿನಿಶ್ಚಯಟೀಕಾ–ಧರ್ಮೋತ್ತಮಾ' ಎಂಬ ಬೌದ್ಧಕೃತಿಯ ಮೇಲಿನ ಅವನ 'ವಿವೃತಿ' ಯಾಗಲಿ ಈಗ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ' ದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗಿದ್ದ ರಸದ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೃಢಪಡಿಸಿದವನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ. ಈತನನ್ನು ಈಚಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು "ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪಾದಾಃ" ಎಂದು ಬಹು ಗೌರವದಿಂದ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ; ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಮಹತ್ತ್ವವೂ ಈ ಆಚಾರ್ಯನಲ್ಲಿತ್ತು. ಇವನು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಕಾರನಲ್ಲ; ಇವನೊಬ್ಬ ದೊಡ್ಡ ದಾರ್ಶನಿಕ, ಸಾಧಕ, ಅನುಭಾವಿ, "ಮಹಾಮಹೇಶ್ವರ." ಆನಂದವರ್ಧನನಂತೆಯೇ ಇವನೂ ಕಾಶ್ಮೀರದವನು; ಕ್ರಿ. ಶ. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಹನ್ನೊಂದನೆಯದರ ಆದಿಯಲ್ಲೂ ಜೀವಿಸಿದ್ದನು. ತನ್ನ ವಂಶೀಯರ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನೂ ತನ್ನ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳ ರಚನೆಯ ಕಾಲವನ್ನೂ ತಾನೇ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.[35]

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮನೆತನ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ವಿದ್ಯೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದದ್ದು. ಇವನು ತನ್ನ ತಂದೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತುಮಂದಿ ಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಜನೆ ಮಾಡಿದನು; ಜೈನ ಬೌದ್ಧ ನಾಸ್ತಿಕ ಗುರುಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಅವರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಆಶ್ರಯಿಸಿದನಂತೆ. ಹೀಗೆ, ಸರ್ವರಿಗೂ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಅವನಿಗೆ ಉಪ ದೇಶ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಏನೂ ಕೊರೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ.[36] ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ದರ್ಶನದಲ್ಲೂ ಇವನ ತೀಕ್ಷ್ಣಮತಿ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿ ಹರಿಯಿತು; ಮಹಾವಿದ್ವಾಂಸನಾದನು; ಜ್ಞಾನನಿಧಿ ಯಾದನು. ಇತ್ತ ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ವಿರಕ್ತಿ ಬಂದು ಶಿವೋಪಾಸನೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ತಿರುಗಿತು; ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳ ಬಂಧನ ಅವನಿಗೆ ಒದಗಲಿಲ್ಲ.[37] ಅನೇಕ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ನಡಸಿ ಹಲವು ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದನಂತೆ. ಭೈರವನ ಅವತಾರವೆಂದು

---

[34] ಯೇನಾನಂದಕಥಾಯಾಂ ತ್ರಿದಶಾನಂದೇ ಚ ಲಾಲಿತಾ ವಾಣೀ ||
ತೇನ ಸುದುಷ್ಕರಮೇತತ್ ಸ್ತೋತ್ರಂ ದೇವ್ಯಾಃ ಕೃತಂ ಭಕ್ತ್ಯಾ || ('ದೇವೀಶತಕ', ೧೦೪)

[35] K. C. Pandey : *Abhinavagupta—An Historical and Philosophical Study* : ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಜೀವಿತಚರಿತ್ರೆ, ಗ್ರಂಥಗಳು, ತತ್ತ್ವದರ್ಶನ ಮೊದಲಾದ ವನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

[36] "ತಸ್ಯ ಮೇ ಸರ್ವಶಿಷ್ಯಸ್ಯ ನೋಪದೇಶದರಿದ್ರತಾ" (K. C. Pandey : *Abhinavagupta—An Historical and Philosophical Study*, p. 344).

[37] "ದಾರಸುತಪ್ರಭೃತಿಬಂಧಕಥಾಮನಾಪ್ತಃ" (ಅದೇ, ಪು. ೩೪೦).

ಜನರು ಇವನನ್ನು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಅವನ ಶಿವಭಕ್ತಿ ಶಿವಾನುಭವಗಳಂತೂ ಅತಿಶಯವಾದವು. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನ'ದ ಕೊನೆಯಲ್ಲೇ ಅವನು

ವಸ್ತುತಃ ಶಿವಮಯೇ ಹೃದಿ ಸ್ಫುಟಂ
ಸರ್ವತಃ ಶಿವಮಯಂ ವಿರಾಜತೇ || (೪. ಪು. ೪೨)

[ದಿಟವಾಗಿ ಹೃದಯ ಶಿವಮಯವಾಗೆ, ಎತ್ತಲೂ
ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಶಿವಮಯವೆ ಹೊಳೆಹೊಳೆವುದು !]

ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಜೀವಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಶಿಷ್ಯರೊಡಗೂಡಿ ಭೈರವಗುಹೆಯೆಂಬ ಗವಿಯನ್ನು ಹೊಕ್ಕನೆಂದೂ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಐತಿಹ್ಯವುಂಟು.

ತಂತ್ರ, ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ, ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾಸಿದ್ಧಾಂತ, ಇತರ ಶೈವ ದರ್ಶನಗಳು — ಈ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ಇವನು ಬರೆದ ಗ್ರಂಥ ಟೀಕಾವಿವರಣಾದಿಗಳು ೪೦ಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಈ ಮೂರು ಮಾತ್ರ: (೧) 'ಕಾವ್ಯಕೌತು ಕವಿವರಣ'— ತನ್ನ ಗುರುವಾದ ಭಟ್ಟತೌತನ 'ಕಾವ್ಯ ಕೌತುಕ'ದ ಮೇಲೆ ಇವನು ಬರೆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ; (೨) 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನ'— ಆನಂದವರ್ಧನನ ಕೃತಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ; (೩) 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ' ಅಥವಾ 'ನಾಟ್ಯವೇದ ವಿವೃತಿ'— ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ.[38] ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಲಿ ಅದರ ಮೂಲಗ್ರಂಥವಾಗಲಿ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಮಿಕ್ಕ ಎರಡೂ ವಾಖ್ಯಾನಗಳೆನಿಸಿಕೊಂಡರೂ ವಿಚಾರ ಪುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೂ ಕಡಮೆಯಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ತೀಕ್ಷ್ಣಬುದ್ಧಿ ರಸಿಕತೆಗಳು ಅನುಪಮವಾದವು. ಅವನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ಗಳೆರಡೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಕ್ಷಣ ಸರಸ್ವತಿಗೆ ಎರಡು ಕಣ್ಣಿದ್ದಂತೆ. ಇವುಗಳ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ರಮ್ಯೋಜ್ವಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆಡಹಿ ಅಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರಸರಣಿಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ದೂರ ಮುಂದುವರಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನಂಥ ಮಹಾಮತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಎರಡು ಉದ್ಗ್ರಂಥಗಳ ಮೇಲೂ ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವರಣ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದುವು. 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ವಾಖ್ಯಾನಕಾರ ರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಆಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ಕ್ಕೆ 'ಚಂದ್ರಿಕಾ' ಎಂಬೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪೂರ್ವವಂಶೀಯರಲ್ಲೊಬ್ಬನು ಬರೆ ದಿದ್ದನು. ಆದರೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿದ ಬಳಿಕ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಪ್ರಾಚೀನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ದಾರಿಯನ್ನೇ 'ಚಂದ್ರಿಕೆ'ಯೂ ಹಿಡಿಯಿತು.

ಭರತನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕಿದ್ದ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನೂ, 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ' ಕಾರನಿಗೆ ಅದರ ಮೇಲಿದ್ದ ಅತಿಶಯ ಪಕ್ಷಪಾತವನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದ ಅನುಭವರಸಿಕನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ

[38] ಇವಲ್ಲದೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಶ್ಲೋಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ರಚಿಸಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಲು ಅವಕಾಶವಿರುವಂತಿದೆ. V. Raghavan : 'The Works of Abhinavagupta' (*J.O.R.M*, XIV. 4) p. 321 ನೋಡಿ

ನಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಧ್ವನಿಯೇ ನಿಯತವಾದ ಪರಮಾರ್ಥವೆಂದು ಸಾರುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗ ಲಿಲ್ಲ. "ರಸ ಏವ ವಸ್ತುತ ಆತ್ಮಾ; ವಸ್ತ್ವಲಂಕಾರಧ್ವನೀ ತು ಸರ್ವಥಾ ರಸಂ ಪ್ರತಿ ಪರ್ಯವಸ್ಯೇತೇ ಇತಿ ವಾಚ್ಯಾದುತ್ಕೃಷ್ಟೌ ತೌ ಇತ್ಯಭಿಪ್ರಾಯೇಣ ಧ್ವನಿಃ ಕಾವ್ಯಸ್ಯಾತ್ಮಾ ಇತಿ ಸಾಮಾನ್ಯೇನೋಕ್ತಂ" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ' ಪು. ೨೭) ("ರಸವೇ ದಿಟವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ; ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಗಳಾದರೆ ಸರ್ವಥಾ ರಸಾಭಿಮುಖವಾಗಿಯೇ ಪರ್ಯ ವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ; ವಾಚ್ಯಕ್ಕಿಂಥ ಅವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ 'ಧ್ವನಿ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ'ವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ.") ಹೀಗೆಂದು ಅವನು ರಸದ ಜಯಘೋಷವನ್ನು ಮಾಡಿದನು. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಈ ನಡುವೆ ಎಷ್ಟೋ ಖಂಡನೆಗಳು ಹೊರಟಿದ್ದುವು. ಧ್ವನಿಯೆಂದರೆ ವಸ್ತುತಃ ರಸಧ್ವನಿಯೆಂದೇ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ, ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾರಿ ಸಾರಿ ಹೇಳಿದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳಿಗೂ ಉತ್ತರ ಕೊಡಲು ಅವನಿಗೆ ಶಕ್ಯವಾಯಿತು. ಇತ್ತ, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಹೇಗೆ ಆಗುವುದೆಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಹೂಡಿದ್ದ ಅನೇಕ ಮತಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಮಸೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದುವು. ಭರತನ ರಸ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುವಾಗ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಈ ಹಿಂದಿನ ವಾದಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ವಿಮರ್ಶಿಸಿ, ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಸಾನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಕೊನೆಯದೆನ್ನಬಹುದಾದ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟನು. ಈ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯಗಳಿರಲಿ. ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಷ್ಟೋ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತಾ ನಡುನಡುವೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಿಗೆ ಮನನಮಂತ್ರ ವಾಗಬಲ್ಲ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಈ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಸಾಕು: "ರಚ [ನಯಾ] ಪ್ರಸಾದೇನ ಚಾರುತ್ವೇನ ಉಪಬೃಂಹಿತಾ ಏವ ಶಬ್ದಾಃ ಕಾವ್ಯೇ ಯೋಜ್ಯಾಃ." ("ರಚನೆಯಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಾದದಿಂದಲೂ ಚಾರುತ್ವದಿಂದಲೂ ತುಂಬಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬೇಕು.")[39] ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕಿರುವ ಕೋಶ ತ್ರಯವನ್ನು ಈ ಉಕ್ತಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ರಚನೆ ಎಂದರೆ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ: ಇದರಲ್ಲಿ ಅನುಪ್ರಾಸವೇ ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳೂ ಬಂಧಗುಣವೂ ಒಳಪಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸಾದ ಎಂದರೆ ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಕ್ಲೇಶವಿಲ್ಲದೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸಮರ್ಪಿ ಸುವ ಶಕ್ತಿ. ಚಾರುತ್ವವು ಮನೋಹರವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕಿರಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ತ ಸಂಪತ್ತೂ ರಚನೆ, ಪ್ರಸಾದ, ಚಾರುತ್ವ ಎಂಬ ಮೂರು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಲ್ಲಿ ಅಗಾಧ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪರಿಮಳವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ರಸಿಕತೆಯೂ ಇತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಯ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವಾಗ ಅವುಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಒಂದು ತೊಟ್ಟೂ ಬಿಡದಂತೆ ಹಿಂಡಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. (ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ, ಇಷ್ಟೆಲ್ಲವೂ

[39] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಚನ', ಪು. ೧೬೦-೧. ಇದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಆನಂದವರ್ಧನನ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಆಧಾರವುಂಟು.

ಮೂಲಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೆಯೇ ಎನ್ನಿಸುವುದೂ ಉಂಟು.) ಅವನ ಶೈಲಿ ಸರಸವೂ ಪ್ರೌಢವೂ ಓಜಸ್ವಿಯೂ ಆದ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಮನೆಮಾತಾಗಿ ಆಡುವುದು ನಿಂತುಹೋಗಿ ಎಷ್ಟೋ ಶತಮಾನಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಇವನು ಸಜೀವ ಭಾಷೆಯಂತೆ ಪಲುಕಿನೊಡನೆ ಉಪ ಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಉಪಮಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ವಿಷಯವನ್ನು ಮನಮುಟ್ಟಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಕಕ್ಷಿಗಳ ಹುಳುಕನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವಾಗಲಂತೂ ಅವನ ಹಸನಶಕ್ತಿ ತುಂಬ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ವಾದದಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಉಪಹಾಸೋಕ್ತಿ ಯಿಂದಲೂ ಕುಟುಕುತ್ತಾನೆ. "ಯದಾಹ–ಕ್ರೋಧೋಽಪಿ ದೇವಸ್ಯ ವರೇಣ ತುಲ್ಯ ಇತಿ" ("ದೇವರ ಮುನಿಸೂ ವರಕ್ಕೆ ಸಮಾನ — ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ!") ಎಂಬ ಮಾತು ಇದಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನ.[40] ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ 'ಚಂದ್ರಿಕಾ' ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕಾರನು ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಭಾವವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿ, ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಬುಡಕ್ಕೇ ಕೊಡಲಿ ಹಾಕಿದನೆಂದು ತೋರಿಸುವಾಗ, "ಸ ದೇವಂ ವಿಕ್ರೀಯ ತದ್ಯಾತ್ರೋತ್ಸವಮಕಾರ್ಷೀತ್" ("ಅವನು ದೇವರ [ವಿಗ್ರಹವ] ನ್ನೇ ಮಾರಿ ಅದರ ಯಾತ್ರೋತ್ಸವವನ್ನು ನಡೆಸಿದನು") ಎಂದು ಚುಚ್ಚಿ, ಬಳಿಕ "ಅಲಂ ಪೂರ್ವವಂಶ್ಯೈಃ ಸಹ ವಿವಾದೇನ" ("ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವ ವಂಶೀಯರೊಂದಿಗೆ ವಿವಾದ ಸಾಕು") ಎಂದು ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ![41]

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು "ನಾಟ್ಯವೇದ ತತ್ತ್ವಾರ್ಥ" ವನ್ನು ಭಟ್ಟತೋತ (ಅಥವಾ ತೌತ) ನಿಂದಲೂ, 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವನ್ನು ಬಹುಶಃ ಭಟ್ಟೇಂದು ರಾಜನಿಂದಲೂ ಕಲಿತನು; ಇವರಿಬ್ಬರ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭಟ್ಟೇಂದು ರಾಜನಲ್ಲಂತೂ ಅವನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಗೌರವ; ಅವನನ್ನು "ವಿದ್ವತ್ಕವಿ ಸಹೃದಯ ಚಕ್ರವರ್ತಿ"ಯೆಂದು ಕರೆದು ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೬೦) ಮಹತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಕಾಳಿದಾಸರ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ![42] ಭಟ್ಟೇಂದು ರಾಜನ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವಾಗಲಿ ದೊರೆಯದಿರುವುದರಿಂದ ಅವನು ಈ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅರ್ಹನೇ, ಅಥವಾ ಗುರುಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿಮರ್ಶನಶಕ್ತಿ ವಿಲುಪ್ತವಾಯಿತೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಭಟ್ಟತೌತನ 'ಕಾವ್ಯಕೌತುಕ'ವು ಈಗ ನಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮಹತ್ತ್ವದ ಗ್ರಂಥವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲು, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೂ ಮಿಕ್ಕ ಕೆಲವು ಮಂದಿ ಆಲಂಕಾರಿ ಕರೂ ಉದ್ಧರಿಸಿರುವ ವಾಕ್ಯಗಳೇ ಸಾಕು. "ಪ್ರಜ್ಞಾನವನವೋಲ್ಲೇಖಶಾಲಿನೀ ಪ್ರತಿಭಾ ಮತಾ" ಎಂಬ ಅವನ ಉಕ್ತಿಯನ್ನಂತೂ ಅರಿಯದವರೇ ಇಲ್ಲ.[43] 'ಕಾವ್ಯಕೌತುಕ'ವೂ

---

[40] 'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೨೦.

[41] ಅದೇ, ಪು. ೨೧೫.

[42] "ನ ಹಿ ಸರ್ವೋ ವಾಲ್ಮೀಕಿರ್ವ್ಯಾಸಃ ಕಾಳಿದಾಸೋ ಭಟ್ಟೇಂದುರಾಜೋ ವಾ . . ." ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', II. ೨೯೩).

[43] ಈ ವಾಕ್ಯದ ವಿವರಣೆ ಮುಂದೆ ೧೦ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ.

ಅದರ ಮೇಲೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಬರೆದ ವಿವರಣವೂ ದೊರೆತರೆ ಕಾವ್ಯರಹಸ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳು ಬಯಲಿಗೆ ಬರಬಹುದು.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತ[44] ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದು ಉತ್ತಮ. (ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗ.) ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು ವಿಶ್ವಕುತೂಹಲಿ. 'ಭಾರತ ಮಂಜರಿ' 'ಬೃಹತ್ಕಥಾಮಂಜರಿ' ಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು 'ಚತುರ್ವರ್ಗ ಸಂಗ್ರಹ' ದವರೆಗೆ ಅವನ ಲೇಖನಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗದ ವಸ್ತುವಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತೈದು. ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅವನು ಬರೆದ 'ಸುವೃತ್ತತಿಲಕ' ದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯದ ಅಂಶಗಳೂ, ಯಾವ ಯಾವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಯಾವ ವೃತ್ತ ಉಚಿತವೆಂಬುದರ ವಿಚಾರವೂ ಇವೆ. ಅವನು ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತು 'ಕವಿಕರ್ಣಿಕಾ' 'ಔಚಿತ್ಯವಿಚಾರಚರ್ಚಾ' ಮತ್ತು 'ಕವಿ ಕಂಠಾಭರಣ' ಎಂಬ ಮೂರು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದನು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಈಗ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.

ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವುಂಟೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿ ದೆವು; ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಅನೌಚಿತ್ಯ ಹೊರತು ಬೇರೊಂದು ಕಾರಣವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆನಂದವರ್ಧ ನನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದನು.[45] ಅದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು

ಔಚಿತ್ಯಸ್ಯ ಚಮತ್ಕಾರಕಾರಿಣಶ್ಚಾರುಚರ್ವಣೇ |
ರಸಜೀವಿತಭೂತಸ್ಯ ವಿಚಾರಂ ಕುರುತೇಽಧುನಾ || [46]

ಎಂದು 'ಔಚಿತ್ಯವಿಚಾರಚರ್ಚೆ' ಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಅನುವದಿಸಿ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಪದ, ವಾಕ್ಯ, ಪ್ರಬಂಧ, ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರ, ರಸ, ಕ್ರಿಯಾಪದ, ಕಾರಕಪದ, ಲಿಂಗ, ವಚನ, ಕಾಲ, ದೇಶ, ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಸ್ವಭಾವ, ಪ್ರತಿಭೆ — ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಔಚಿತ್ಯಾನೌಚಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ.

ತಿಲಕಂ ಬಿಭ್ರತೀ ಸೂಕ್ತಿರ್ಭಾತ್ಯೇಕಮುಚಿತಂ ಪದಂ |
ಚಂದ್ರಾನನೇವ ಕಸ್ತೂರೀಕೃತಂ ಶ್ಯಾಮೇವ ಚಾಂದನಂ || [47]

ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನೂ ರಮ್ಯವಾದ ಉಪಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಿ, ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನೌಚಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನಿದರ್ಶಿಸುವುದು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ ಪದ್ಧತಿ. ಅವನು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಹಲವು ಕಡೆಗಳಿಂದ ತೆಗೆಯು

---

[44] ಶ್ರುತ್ವಾಭಿನವಗುಪ್ತಾಖ್ಯಾತ್ ಸಾಹಿತ್ಯಂ ಬೋಧವಾರಿಧೇಃ |
ಆಚಾರ್ಯಶೇಖರಮ[ಣೇ]ರ್ವಿದ್ಯಾವಿವೃತಿಕಾರಿಣಃ || (ಬೃಹತ್ಕಥಾಮಂಜರೀ, ಪು. ೬೨೦)

[45] "ಅನೌಚಿತ್ಯಾದೃತೇ ನಾನ್ಯತ್ ರಸಭಂಗಸ್ಯ ಕಾರಣಂ" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೪೫).

[46] "ಸೌಂದರ್ಯಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನುಂಟುಮಾಡತಕ್ಕದ್ದೂ ರಸದ ಜೀವಿತವೂ ಆದ ಔಚಿತ್ಯದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಈಗ [ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು] ಮಾಡುತ್ತಾನೆ" ('ಔಚಿತ್ಯವಿಚಾರಚರ್ಚಾ', ೩).

[47] "ಉಚಿತವಾದ ಪದವೊಂದನ್ನು ತಿಲಕವಾಗಿ ತಳೆದ ಸೂಕ್ತಿ ಕಸ್ತೂರಿಯ ತಿಲಕವನ್ನಿಟ್ಟ

ತ್ತಾನೆ. ಕಾಳಿದಾಸಾದಿ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ದೋಷವನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದಾನೆ: ತನ್ನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಪಕ್ಷಪಾತವಿಲ್ಲದೆ "ಯಥಾ ಮಮ . . ." "ನ ಯಥಾ ಮಮ . . ." ಎಂದು ಔಚಿತ್ಯ ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಅವನ ಮನೋವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. 'ಔಚಿತ್ಯವಿಚಾರಚರ್ಚೆ' ಓದಲು ರಮ್ಯವಾಗಿದೆ; ಆದರೆ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ಕ್ಕಿಂತ ಇದು ಮುಂದುವರಿದಿಲ್ಲ. ರಸವೂ ಉಚಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು ಹೇಳುವುದು ಹೊಸ ವಿಷಯದಂತೆ ಕಾಣಿಸಬಹುದು; ಆದರೆ ರಸಪುಷ್ಟಿ ಎಲ್ಲಿ ಉಚಿತ ಎಲ್ಲಿ ಅನುಚಿತ ಎಂಬುದರ ವಿವೇಚನೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲೇ ಆಗಲೇ ಬಂದಿದೆ.

'ಕವಿಕಂಠಾಭರಣ'ವು 'ಔಚಿತ್ಯವಿಚಾರಚರ್ಚೆ'ಗಿಂತಲೂ ಚಿಕ್ಕ ಗ್ರಂಥ. ಇದು 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ರಾಜಶೇಖರನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಕವಿಶಿಕ್ಷಾಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಇದರ ಐದು ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನೇ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ:

> ತತ್ರಾಕವೇಃ ಕವಿತ್ವಾಪ್ತಿಃ ಶಿಕ್ಷಾ ಪ್ರಾಪ್ತಗಿರಃ ಕವೇಃ |
> ಚಮತ್ಕೃತಿಶ್ಚ ಶಿಕ್ಷಾಪ್ತೌ ಗುಣದೋಷೋದ್ಗತಿಸ್ತತಃ ||
> ಪಶ್ಚಾತ್ ಪರಿಚಯಪ್ರಾಪ್ತಿಃ—ಇತ್ಯೇತೇ ಪಂಚಸಂಧಯಃ | [48]

ಇದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಬಹಳವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ ಸರಸಶೈಲಿಯಿಂದ ಇದಕ್ಕೊಂದು ರಮ್ಯತೆ ಬಂದಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ—

> ಯಸ್ತು ಪ್ರಕೃತ್ಯಾಶ್ಮಸಮಾನ ಏವ
> ಕಷ್ಟೇನ ವಾ ವ್ಯಾಕರಣೇನ ನಷ್ಟಃ |
> ತರ್ಕೇಣ ದಗ್ಧೋಽನಲಧೂಮಿನಾ ವಾ-
> ಪ್ಯವಿದ್ಧಕರ್ಣಃ ಸುಕವಿಪ್ರಬಂಧೈಃ || [49]

—ಇಂಥವನಿಗೆ ಎಷ್ಟೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡಲಿ, ವಕ್ತೃತ್ವ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲವಂತೆ!

ಚಂದ್ರಮುಖಿಯಂತೆ ಚಂದನದ್ದನ್ನು ಧರಿಸಿದ ಶ್ಯಾಮಲೆಯಂತೆ ಮಿರುಗುತ್ತದೆ" ('ಔಚಿತ್ಯ ವಿಚಾರಚರ್ಚಾ',೧೧).

[48] "ಅಲ್ಲಿ ಕವಿಯಲ್ಲದವನಿಗೆ ಕವಿತ್ವಲಾಭ, ವಾಕ್ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದವನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ, ಶಿಕ್ಷಿತನಾದ ಮೇಲೆ [ಸೂಕ್ತಿ] ಚಮತ್ಕಾರ, ಬಳಿಕ ಗುಣದೋಷಜ್ಞಾನ, ತರುವಾಯ [ಶಾಸ್ತ್ರಾದಿ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳ] ಪರಿಚಯ—ಇವು [ಈ ಗ್ರಂಥದ] ಐದು ಸಂಧಿಗಳು." (೧.೨—೩)

[49] "ಪುಟ್ಟಿನೊಳೆ ಪಾಷಾಣಸದೃಶನಾವಂ ಮೇಣ್
ಕಷ್ಟದಾ ವಾಕ್ಯರಣದಿಂ ಕೆಟ್ಟುಪೋದಂ
'ಕಿಚ್ಚುಪೊಗೆ' ತರ್ಕದಿಂ ಸುಟ್ಟಿರ್ಪನಾವಂ
ಚುಚ್ಚದಾವನ ಕಿವಿಯನೊಳ್ಗವಿಯ ಕಬ್ಬಂ." (೧. ೨೨)

೫. ಧ್ವನಿವಿರೋಧಿಗಳು, ಅಂತರ್ಭಾವವಾದಿಗಳು

'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಹೊಸದೊಂದು ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಉದ್ಘೋಷಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೇ ಎಲ್ಲರೂ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ವಾದಗಳು ಹೊರಟುವು; ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳು ಎದ್ದುವು. ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಕೊಡತಕ್ಕದ್ದು ಬೇರೆ ಯಾವುದುಂಟು; ಹಿಂದಿನವರು ಅಂಥದೆಲ್ಲ ವನ್ನೂ ಹೇಳಿಯೇ ಮುಗಿಸಿಲ್ಲವೆ? ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಈ ಧ್ವನಿ ಬೇರೆಯಾದ ದ್ದೆಂದು ವಾದಿಸುವ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ, ಅದು ಸೌಂದರ್ಯಕಾರಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದು ಹೇಗೆ? ಒಂದುವೇಳೆ, ಹೊಸ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಹಾಗೆ ಒಂದೆರಡು ಹೊಸ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಪಕ್ಷದವರು ನಿರೂಪಿಸಿರುವರೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಇಷ್ಟುಮಾತ್ರಕ್ಕೇ ಅವರು "ಧ್ವನಿ, ಧ್ವನಿ" ಎಂದು ಕೂಗುತ್ತಾ, ತಾವೇ ಸಹೃದಯರೆಂಬ ಹುಸಿಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಉಬ್ಬುತ್ತಾ, ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಕುಣಿಯಬಹುದೆ; ಹೊಸದಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದೇ ಮಹಾ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೋ?— ಹೀಗೆಂದು ಕೆಲವರು ಆಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರು.[1] ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಮನೋರಥನ ಪದ್ಯ (ಪು. ೬೧) ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಧ್ವನಿಯ ಬಗೆಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲೇ ಅಡಕಮಾಡಲು ನೋಡಿದರು. ಈ ವಿವಿಧಪಕ್ಷಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಳನ್ನು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲೂ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಆನಂದ ವರ್ಧನನು ಬರೆದಿರುವ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲೂ ಊಹಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅವಕ್ಕೆ ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಆದರೇನು? ವಿರೋಧ ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಮುಕುಲ ಭಟ್ಟನು ತನ್ನ 'ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಮಾತೃಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ನೂತನವಾದ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಸೇರಿಸಬಹುದೆಂದೂ ಸೂಚಿಸಿ, ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕುಶಾಗ್ರ ಬುದ್ಧಿಯುಳ್ಳ ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದನು.[2] ಅವನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಪ್ರತೀಹಾರೇಂದು ರಾಜನು ಉದ್ಭಟನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸಾರಸಂಗ್ರಹ'ಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುವಾಗ ತನ್ನ ಗುರುವಿಗಿಂತ ಎರಡು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆಹೋಗಿ, ಧ್ವನಿಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತವೇ ಮೊದಲಾದ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬು ದನ್ನು "ದಿಙ್ಮಾತ್ರ"ವಾಗಿ ತೋರಿಸಿದನು.[3] ಹೀಗೆ ವಿವಾದ ಮುಂದುವರಿಯಿತು.

ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗ್ರಂಥವನ್ನೇ ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ವಿವರ ವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಭಟ್ಟನಾಯಕನೇ ಮೊದಲನೆಯವನು. ಈತನ 'ಹೃದಯದರ್ಪಣ'ವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಈಗ

---

1 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೫–೮.

2 ೪ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲ 24ನೆಯ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ನೋಡಿ (ಪು. ೬೨).

3 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸಾರಸಂಗ್ರಹ', ಲಘುವೃತ್ತಿ, ಪು. ೮೫–೯೨.

ಅದು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರು — ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು — ಉದ್ಧರಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿರುವ ಅಭಿ ಪ್ರಾಯಗಳಿಂದಲೂ ಅದರ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನಾವು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.[4] ಕಡೆಗೆ, 'ಹೃದಯದರ್ಪಣ' ವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ "ಧ್ವನಿಧ್ವಂಸ" ಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಗ್ರಂಥವೇ ಅಥವಾ ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ದ ಮೇಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಭಿನ್ನಾಭಿ ಪ್ರಾಯವುಂಟು; ಬಹುಶಃ ಮೊದಲನೆಯ ಊಹೆಯೇ ಸರಿ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಕಾಲವು ಸರಿಯಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗಿಲ್ಲ; ಇವನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗಿಂತ ಕೆಲವು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಹಿರಿಯ ವನಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು.

ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕಿರಬೇಕಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದನು; ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಆಗುವುದು ಹೇಗೆಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ, ತನಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಲೊಲ್ಲಟ ಶಂಕುಕರ ಮತಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ಅವರದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ವಾದವನ್ನು ಹೂಡಿದ್ದನು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಅಭಿಧಾವ್ಯಾಪಾರದ ಜೊತೆಗೆ, ಭಾವಕತ್ವ (ಅಥವಾ ಭಾವನಾ), ಭೋಜಕತ್ವ (ಅಥವಾ ಭೋಗೀಕರಣ) ಎಂಬ ಇನ್ನೆರಡು ವ್ಯಾಪಾರ ಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆಯೆಂದೂ, ಇವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದವುಂಟಾ ಗುವುದೆಂದೂ ಅವನ ಮತ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರೂ ಇದರಿಂದ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದನೆಂಬುದು ಮುಂದೆ (೨೨ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ) ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿವಾದದ ಮೇಲಂತೂ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಖಂಡನೆ ಬಿರುಸಾಗಿಯೇ ನಡೆದಿರಬೇಕು. ಅವನ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಉದಾಹರಿಸಿ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಮೀಮಾಂಸಕ ನಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ಇದನ್ನು ಕೂಡ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡದೆ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. "ಪಶ್ಯತ ಶ್ರೋತ್ರಿಯಸ್ಯ ಅನುವಾಕಹತಬುದ್ಧೇಃ ಉಕ್ತಿಕೌಶಲಂ"[5] ("ವೇದಾಧ್ಯಯನದಿಂದ ಬುದ್ಧಿಯಳಿದ ಶ್ರೋತ್ರಿಯನ ಉಕ್ತಿಕೌಶಲವನ್ನು ನೋಡಿ!"); "ಜೈಮಿನೀಯಸೂತ್ರೇ ಹ್ಯೇವಂ ಯೋಜ್ಯತೇ ನ ಕಾವ್ಯೇಽಪಿ"[6] ("ಜೈಮಿನಿಯ ಸೂತ್ರ ದಲ್ಲಾದರೆ ಹೀಗೆ ಅನ್ವಯ ಮಾಡುವುದುಂಟು; ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೇನೂ ಅಲ್ಲ") — ಹೀಗೆಲ್ಲ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಬರೆದಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಕೆಲವು ಖಚಿತವಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದ್ದನು. ಅವಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡಲು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಕಾರನಿಗಿಂತ ಮುಂದುವರಿದು ರಸಧ್ವನಿಯೊಂದೇ ಕಾವ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಆತ್ಮವೆಂದು ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ರಸನಿಷ್ಠೆಯಂತೂ ಅತಿಶಯವಾದದ್ದು. ಅವನಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದವೊಂದೇ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನ: "ಕಾವ್ಯೇ ರಸಯಿತಾ ಸರ್ವೋ ನ ಬೋದ್ಧಾ ನ ನಿಯೋಗಭಾಕ್"[7] ("ಸರ್ವರಿಗೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವುದು ರಸಾಸ್ವಾದವೇ ಹೊರತು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಲ್ಲ,

---

[4] T. R. Chintamani: 'Fragments of Bhaṭṭa Nāyaka' (*J.O.R.M*, I, pp. 267-276) ನೋಡಿ.

[5] 'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೧೯. [6] ಅದೇ, ಪು. ೬೩. [7] ಅದೇ, ಪು. ೧೨.

ನಿಯೋಗ"ವಲ್ಲ") ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿ, ಈ ಮಿಕ್ಕವನ್ನು ಆನುಷಂಗಿಕ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಿ ಯಾದರೂ ಗಣಿಸದಷ್ಟು ದೂರಕ್ಕೆ ಅವನು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣಕಾರರೂ ಈ ಧ್ವನಿಚರ್ಚೆಗೆ ಇದೇ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಹಾಕಿದರು. ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಿಂದೀಚೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಧನಂಜಯನ 'ದಶರೂಪಕ'. (ಈ ನಡುವೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಎಷ್ಟೋ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಕಾಲನ ಬಾಯಿಗೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಹೋದುವೆಂದು ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೇ ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದೇವೆ.) ಧನಂಜಯನು ಧಾರಾನಗರದ ಮುಂಜರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದವನು; ಆದ್ದರಿಂದ ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಧನಂಜಯನ ತಮ್ಮನೇ ಆದ ಧನಿಕನು 'ದಶರೂಪಕ'ಕ್ಕೆ ವಿಷಯಗರ್ಭಿತ ವಾದೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. 'ದಶರೂಪಕ'ದ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾಶ ಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ನಾಯಕಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು, ಹತ್ತು ವಿಧದ ರೂಪಕಗಳು (ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹನ್ನೊಂದನೆಯದಾಗಿ 'ನಾಟಿಕೆ'ಯೂ ಸೇರುತ್ತದೆ), ರಸ–ಇವಿಷ್ಟರ ನಿರೂಪಣೆ ಬಂದಿದೆ. ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಬೃಹದಾಕಾರವೂ ವಿಷಯಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಗೌರವವನ್ನು ತಂದಿದ್ದರೂ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿದ್ದುವು. 'ದಶರೂಪಕ' ದಲ್ಲಾದರೆ ನಾಟ್ಯದ ಪಾಠ್ಯಭಾಗದ ವಿವೇಚನೆ ಅಡಕವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಧನಂಜಯ ಧನಿಕರೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಸಮಕಾಲಿಕರಾಗುತ್ತಾರೆ; ಧನಂಜಯನಿಗಿಂತ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಿರಿಯವ ನಾಗಬಹುದು. ಇವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರ ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗಿದ್ದಿತೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ. 'ದಶರೂಪಕ'ಕ್ಕಿಂತಲೂ 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ' ವಿಷಯ ದಲ್ಲೂ ತೂಕದಲ್ಲೂ ಔಜ್ಜ್ವಲ್ಯದಲ್ಲೂ ಎಷ್ಟೋ ಮಿಗಿಲು. ಆದರೆ ಈಚಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿರುವ 'ದಶರೂಪಕ'ವನ್ನೇ ನಾಟಕಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮುಖ್ಯಾಧಾರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರು. "ಧೀಮೇದಾಯ್ಯೈವ ವಿಸ್ತರಃ" ಎಂಬ ಭಾಮಹನ ಮಾತು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ!

ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಧನಂಜಯ ಧನಿಕರು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಮತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ; ರಸವು ಧ್ವನಿತವಾಗುವುದೆಂಬ ಮತವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಧ್ವನ್ಯಾ ಲೋಕಕಾರನು ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ್ದನು. ಈ ಸಹೋದರರು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಂತೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಂಠೋಕ್ತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಲ್ಲದೆ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ನಿರಾಕರಿಸು ತ್ತಾರೆ.[9] ರಸದ ವಿಷಯವಿರಲಿ; ಧನಿಕನು ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಅನುವಾದಮಾಡಿ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು 'ಕಾವ್ಯನಿರ್ಣಯ' ಎಂಬ ಬೇರೊಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನಂತೆ; ಆದರಿಂದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲೂ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮಿಕ್ಕ ಕೆಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

[8] "ನಿಯೋಗ" ಎಂದರೆ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಆಜ್ಞೆ. "ತಿಳವಳಿಕೆ" ಇತಿಹಾಸಾದಿ ಗಳಿಂದಲೂ, "ನಿಯೋಗ" ವೇದಾದಿಗಳಿಂದಲೂ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ; ಇವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ; ರಸಾಸ್ವಾದವೊಂದೇ ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನ ಎಂಬುದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಆಶಯ.

[9] 'ದಶರೂಪಕ', ೪. ೩೫, ೪೫ ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ಮೇಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ.

ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯೆಂಬುದು ಬೇರೆ ಇಲ್ಲ; ತಾತ್ಪರ್ಯ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಅದರ ಕಾರ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಡಕಮಾಡಬಹುದೆಂಬುದು ಅವನ ಮತ. ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥ ಹೊರಡುತ್ತದೋ ಅದಷ್ಟನ್ನೂ ತಾತ್ಪರ್ಯವೃತ್ತಿಯೇ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ; ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಪದಗಳ ಅನ್ವಯವನ್ನು ತಿಳಿಸಿದಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅದು ವಿರಮಿಸುವುದೆಂದು ಏಕೆ ಹೇಳಬೇಕು? ವಕ್ತೃವಿನ ವಿವಕ್ಷೆ ಏನೇನುಂಟೋ ಅದೆಲ್ಲವೂ ತಾತ್ಪರ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರುತ್ತದೆ; ರಸಾನುಭವವೂ ಇದರೊಳಗೇ ಅಡಕವಾಗತಕ್ಕದ್ದು — ಹೀಗೆಂದು ಧನಿಕನ ವಾದ.[10] 'ತಾತ್ಪರ್ಯವೃತ್ತಿ'ಯೆಂಬುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಇದೆಯೆಂದು ದಾರ್ಶನಿಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ; ಇದಕ್ಕೂ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಗೂ ಭೇದವುಂಟೆಂದು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನು ದೀರ್ಘವಾಗಿಯೇ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದ್ದನು. ಆದರೂ ವಿರೋಧ ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ; ಧನಿಕನು ತಾತ್ಪರ್ಯವೃತ್ತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಬೆಳಸಿದನು.

ಭಟ್ಟನಾಯಕನಿಗೂ ಧನಿಕನಿಗೂ ಧ್ವನಿವಿರೋಧಿಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ'ಕಾರನಾದ ಕುಂತಕನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತನ್ನಾಡುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಇವನನ್ನು ಅಂತರ್ಭಾವವಾದಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕು: ಇವನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಹೊಸವಾದವನ್ನು ಹೂಡಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳಕೊಟ್ಟು ಮುಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡಸಿದನು. ಕುಂತಕನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೆ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದಿರಬೇಕು; ಆತನ ಹಿರಿಯ ಸಮಕಾಲಿಕನಾಗಿದ್ದಿರುವುದೂ ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಕುಂತಕನ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಲು ಕೆಲವು ಆಧಾರಗಳೂ ಉಂಟು.[11]

ಕುಂತಕನ ಮತದಂತೆ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಿತ; ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರೇ ಇದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ'ಯೆಂಬ ಶಬ್ದವೇನೂ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಲ್ಲ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಅಲಂಕಾರವೇ ಆಗಲಾರದೆಂದು ಭಾಮಹನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದನು;[12]

---

[10] ಅದೇ, ೪. ೩೬–೩೭ ರ ಮೇಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ.

[11] A. Sankaran: *Rasa and Dhvani*, 119–120; V. Raghavan: 'Writers quoted in the Abhinavabhāratī', *J.O.R.M*, VI, 218–222 ನೋಡಿ.

[12] 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೨. ೮೫ ನೋಡಿ: ಇದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ೩ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ 13ನೆಯ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ (ಪು. ೨೮) ಉದಾಹರಿಸಿದೆ.

ಪಂಪನೇ ಮೊದಲಾದ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳೂ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದ್ದಾರೆ:

ಕಿವಿಯಿಂ ಬಗೆವೊಡೆ ಕೊಂ
ಕುವೆತ್ತ ಪೊಸನುಡಿಯೆ ಪುಗುಗುಮುೞಿದುದು ಸಱುಸ್ಸೆ
ತವಚಟಿನೆ ಮಾಡಿ ಸಱುಸ್ಸೆ
ತುವೋಕುವೇಂ ಬಗೆಯು ಬಟ್ಟೆಯುಂ ಮುಟ್ಟುಗುಮೇ ॥ ('ಆದಿಪುರಾಣ'. ೧. ೧೮;

ಇಲ್ಲಿ, "ಕೊಂಕುವೆತ್ತ ಪೊಸನುಡಿ" ಎಂಬುದು 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ) ಭಾಮಹನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಪಂಪನು ಅನುಮೋದಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ದಂಡಿ “ಭಿನ್ನಂದ್ವಿಧಾ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿರ್ವಕ್ರೋಕ್ತಿಶ್ಚೇತಿ ವಾಙ್ಮಯಂ”[13] ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನುಳಿದ ಮಿಕ್ಕ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆಲ್ಲ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟನು. ವಾಮನ ರುದ್ರಟರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ವಿಶಾಲವ್ಯಾಪ್ತಿ ತಪ್ಪಿತು; ಅದೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಲಂಕಾರದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇಳಿಯಿತು. ಈ ದುರವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ, ಭಾಮಹನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಒಂದು ಸೂಚನೆಯಂತಿದ್ದ ಇದರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧದವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಇರಲೇಬೇಕೆಂದು ಕುಂತಕನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು.

ಇಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ನಮಗೆ ಆಪಾತತಃ ತೋರುವಂತೆ ಕುಟಿಲೋಕ್ತಿಯಲ್ಲ; ಓರೆಕೋರೆಯ ಮಾತಲ್ಲ. “ವಕ್ರೋಕ್ತಿಃ ಪ್ರಸಿದ್ಧಾಭಿಧಾನಾತಿರೇಕಿಣೀ ವಿಚಿತ್ರೈವ ಅಭಿಧಾ” (‘ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಜೀವಿತ’, ಪು. ೨೨). ಎಂದರೆ ಲೋಕರೂಢಿಯ ಮಾತಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ದಾಟಿದ ಮನೋಹರವಾದ ಉಕ್ತಿಯೇ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ. ಕುಂತಕನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಕ್ರತ್ವವೆಂದರೆ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ. ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡನ್ನೂ ಇದೇ ಅಲಂಕರಿಸತಕ್ಕದ್ದು.[14] ಈ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭಾವ್ಯಾಪಾರ; ಇದನ್ನೇ ಕುಂತಕನು "ವಕ್ರಕವಿವ್ಯಾಪಾರ", “ಕವಿ ವ್ಯಾಪಾರ ವಕ್ರತ್ವ,” “ಕವಿಕೌಶಲ” ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಮಹಿಮೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವೂ ದಿನಬಳಕೆಯ ರೂಢಿಯ ಮಾತಿನಂತೆ ಶುಷ್ಕವಾಗದೆ, ಆಹ್ಲಾದಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರತ್ಯಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ, ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದು, ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಕಥಾಭಾಗವು ರಮ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರಸವನ್ನಾಗಲಿ ಪಾತ್ರಸ್ವಭಾವಗೌರವವನ್ನಾಗಲಿ ಭಂಗಪಡಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ತಿದ್ದುವುದು, ಒಟ್ಟು ಪ್ರಬಂಧದಿಂದ ಒಂದು ರಸವಾಗಲಿ ವಿಶೇಷಾರ್ಥವಾಗಲಿ ಹೊಮ್ಮುವಂತೆ ರಚನೆ ಮಾಡುವುದು — ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕವಿವ್ಯಾಪಾರ ವಕ್ರತೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಕಡೆಗೆ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಸರು ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ ಗೋಚರವಾಗಬಹುದು.[15] ‘ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ’ ವಷ್ಟೂ ಕವಿಪ್ರತಿಭಾವ್ಯಾಪಾರದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾಗಿರುವ ಗ್ರಂಥ. ಕಾವ್ಯದ ಸಮಸ್ತಾಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬರುವುದನ್ನು ಕುಂತಕನು ನಿದರ್ಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಬೀಜವೆಂದು ಹೇಳಿ ಆ ವಿಷಯದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಮುಗಿಸುವುದೇ ಪದ್ಧತಿ. ಕುಂತಕನು ಇದಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಅಪವಾದ.

---

[13] “ವಾಙ್ಮಯವು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ” (‘ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ’, ೨. ೩೬೩).

[14] “ವಾಚ್ಯಂ ಅಭಿಧೇಯಂ, ವಾಚಕಂ ಶಬ್ದಃ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿರಲಂಕರಣಂ” (‘ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಜೀವಿತ’, ಪು. ೪೪).

[15] ಆಸ್ತಾಂ ವಸ್ತುಷು ವೈದಗ್ಧ್ಯಂ ಕಾವ್ಯೇ ಕಾಮಪಿ ವಕ್ರತಾಂ |
ಪ್ರಧಾನಸಂವಿಧಾನಾಂಕನಾಮ್ನಾಪಿ ಕುರುತೇ ಕವಿಃ || (ಪು. ೨೪೩)

ಕುಂತಕನದು ಅತಿ ಮನೋಹರವಾದ ಶೈಲಿ. ಮೂಲಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕಾರಿಕೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಅದರ ಮೇಲೆ ತಾನೇ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ರಸವತ್ತಾದ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ.[16] ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ಕೊಡುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೃದ್ಯವೂ ಸಾರಗ್ರಾಹಕವೂ ಆದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.[17] ಕಾವ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಸವಿಯನ್ನು ಕುಂತಕನು ಅರಿತಿದ್ದನು. ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ಇವನನ್ನು ಕುರಿತು "ಸಹೃದಯಮಾನೀ" "ಕಾವ್ಯಕಾಂಚನಕಷಾಶ್ಮಮಾನೀ" ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ ('ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ', ಪು. ೧೨೫, ೨೪೩). ಇವುಗಳಲ್ಲಿ "ಮಾನೀ" ಎಂಬ ಅವಜ್ಞಾಸೂಚಕವಾದ ಭಾಗವನ್ನು ಕಿತ್ತುಹಾಕಿದರೆ ಅವು ಕುಂತಕನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕುಂತಕನು ಕಾವ್ಯದ ಚಿನ್ನಕ್ಕೆ ಒರೆಗಲ್ಲು.

ಇವನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಸಿಕತೆಯನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಲು ಒಂದೇ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಹುದು. ರಾಜಶೇಖರನ 'ಬಾಲರಾಮಾಯಣ'ದ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಅವನು ಟೀಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ:

ಸದ್ಯಃ ಪುರೀಪರಿಸರೇಜಿ ಶಿರೀಷಮೃದ್ವೀ
ಸೀತಾ ಜವಾತ್ ತ್ರಿಚತುರಾಣಿ ಪದಾನಿ ಗತ್ವಾ |
ಗಂತವ್ಯಮದ್ಯ ಕಿಯದಿತ್ಯಸಕೃದ್ಬ್ರುವಾಣಾ
ರಾಮಾಶ್ರುಣಃ ಕೃತವತೀ ಪ್ರಥಮಾವತಾರಂ ||

('ಬಾಲರಾಮಾಯಣ', ೬. ३४)

[ಪುರದ ಪರಿಸರದೊಳೆ ಶಿರೀಷಕೋಮಲೆ ಸೀತೆ
ಬೇಗಬೇಗನೆ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಹೆಜ್ಜೆಗಳನಿರಿಸಿ,
"ಎನಿತು ದೂರದ ಪಯಣವಿಂದೆ" ನುತ ಹಲ ಬಾರಿ
ನುಡಿದು ರಾಮನ ಮೊದಲ ಕಂಬನಿಯನುಕ್ಕಿಸಿದಳು]

---

[16] 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ' ದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ನಾಲ್ಕು ಉನ್ಮೇಷಗಳಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ಪೂರ್ಣಗ್ರಂಥವು ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಡಾ|| ಎಸ್. ಕೆ. ದೇ ಅವರ (ಎರಡನೆಯ) ಸಂಸ್ಕರಣದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಉನ್ಮೇಷದ ೧೦ನೆಯ ಕಾರಿಕೆಯ ತನಕ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿ, ತ್ರುಟಿತವಾಗಿದ್ದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಕೆಲಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನುದ್ಧರಿಸಿ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಉನ್ಮೇಷದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧ ವಕ್ರತೆಯ ವಿವರಣೆಯ ನಡುವೆ ಇದೂ ಅಸಮಾಪ್ತವಾಗಿ ನಿಂತುಹೋಗಿದೆ.

[17] 'ರಘುವಂಶ' ಅಥವಾ 'ಶಾಕುಂತಲ' ದಂಥ ಒಂದಾದರೂ ಮಹಾಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕುಂತಕನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗುತ್ತಿತ್ತು! ಅನರ್ಘ್ಯ ರತ್ನದಂತೆ ಅದು ಉಪಾದೇಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಥವಾ ಕುಂತಕನು ಬರೆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗ್ರಂಥಗಳೇನಾದರೂ ಕಾಲಸಾಗರದ ತಳದಲ್ಲಿ ಹೂತುಹೋಗಿವೆಯೋ!

"ಇಲ್ಲಿ, 'ಅಸಕೃತ್' ಎಂದರೆ ಪ್ರತಿಕ್ಷಣವೂ 'ಎಷ್ಟು ದೂರ ಈ ದಿನ ಹೋಗಬೇಕು?' ಎಂದಳೆಂಬ ಪರಿಸ್ಪಂದವು ಸ್ವಭಾವಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ರಸಪರಿಪೋಷಕ್ಕಾದರೂ ಅಂಗವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಹಜವಾದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಹೊರಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ ಸೀತೆಗೆ ಸೌಕುಮಾರ್ಯದ ದೆಸೆಯಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಆಲೋಚನೆ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸಿದರೂ ಅದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮುವುದೆಂದು ಸಂಭಾವಿಸಲು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಕ್ಷಣವೂ ಅವಳು ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಲ್ಲಿ ರಾಘವನಿಗೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಕಣ್ಣೀರು ಬಂದಿತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಅದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ; ಎಲ್ಲೋ ಒಂದು ಸಲ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ತಾನೆ ಅದು ಉಂಟಾಗುವುದು! ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾವವು ಅತ್ಯಂತ ರಮಣೀಯವಾಗಿದ್ದು ಕೂಡ, ಕವಿಯ ಅವಧಾನವು ತುಸುಮಾತ್ರ ಚಲಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗಿದೆ. ಆದಕಾರಣ 'ಅವಶಂ' [='ವಶತಪ್ಪಿ'] ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಪಾಠವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು." ('ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ಪು. ೨೧–೨೨.)

ಮೇಲಿನ ವಿಮರ್ಶೆ ಕುಂತಕನ ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು[18] ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ರಸದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾತ್ರಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನಿಗಿದ್ದ ಅಭಿನಿವೇಶವನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ರಸದಿಂದಲೇ ಕವಿವಾಣಿ ಜೀವಿಸುವುದೆಂದು[19] ಅವನು ಒಂದು ಕಡೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; ರಸವತ್ತ್ವವೇ ಕಾವ್ಯೈಕಸಾರವೆಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ;[20] ಪಾತ್ರಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಕುಂದು ಬಾರದಂತೆ, ಅದು ಇನ್ನೂ ಉತ್ಕರ್ಷಗೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಕಾವ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇತ್ತ ಕವಿಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೂ ಅವನು ಗಣಿಸದೆ ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ವೈದರ್ಭೀ, ಗೌಡೀ ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ರೀತಿಗಳನ್ನು ದೇಶಧರ್ಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಔಚಿತ್ಯವಿದೆ? ಕವಿಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದೇ ಸಮಂಜಸ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಆದರಂತೆ ಸುಕುಮಾರ, ವಿಚಿತ್ರ, ಮಧ್ಯಮ ಎಂದು ಮೂರು ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.[21] ಪಾತ್ರಸ್ವಭಾವ ಕವಿಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೂ, ಪ್ರತಿಭಾವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೂ ಇವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶಕರ ನೆನಪನ್ನು ತರುತ್ತದೆ.

ಕುಂತಕನು ಎಷ್ಟು ಉನ್ನತನಾದ ಸಹೃದಯನೋ ಅಷ್ಟೇ ನಿಶಿತಮತಿಯಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವನ ತತ್ತ್ವವೆಲ್ಲ "ವಿಚಿತ್ರೈವ ಅಭಿಧಾ" ("ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನುಳ್ಳ ಉಕ್ತಿ") ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ

---

[18] ಮೂಲಪದ್ಯದ "ಅಸಕೃತ್" ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಕುಂತಕನು "ಪ್ರತಿಕ್ಷಣಂ" ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿರುವುದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಸಮಂಜಸವಲ್ಲವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. "ಹಲವು ಬಾರಿ" ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದರೆ ಸಾಕಾಗಿತ್ತು; ಕುಂತಕನು ಎತ್ತಿರುವ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಆಗಲೂ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿತ್ತು.

[19] ನಿರಂತರರಸೋದ್ಗಾರಗರ್ಭಸಂದರ್ಭನಿರ್ಭರಾಃ ।
ಗಿರಃ ಕವೀನಾಂ ಜೀವಂತಿ ನ ಕಥಾಮಾತ್ರಮಾಶ್ರಿತಾಃ ॥
('ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ಪು. ೨೨೫)

[20] 'ರಸವತ್' ಎಂಬ ಅಲಂಕಾರದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ. (ಅದೇ, ಪು. ೧೭೪)

[21] 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ಪು. ೪೫ರಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನೋಡಿ.

ಇದಿನ್ನೂ ಕೆಳಗಿನ ಮೆಟ್ಟಲು. ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದೇಕೆ; ಇಲ್ಲಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೂ ಅದರಿಂದ ಆಹ್ಲಾದವೂ ಹುಟ್ಟುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ — ಎಂಬುದನ್ನು ಕುಂತಕನು ನಿರೂಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟದ್ದರಿಂದಲೇ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ನಿಂತದ್ದು. ಕುಂತಕನ ವಕ್ರೋಕ್ತಿವಾದವು ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗಿ ಅರೆದಾರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತು ಬಿಟ್ಟಿದೆಯೆನ್ನಬೇಕು. ಕುಂತಕನಿಗೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಪರಿಚಯ ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದಿತು. ಅವನ ಕವಿವ್ಯಾಪಾರವಕ್ರತೆಯ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಮೂರನೆಯ ಉದ್ದ್ಯೋತದಲ್ಲಿ ವರ್ಣ, ಪ್ರಕೃತಿ, ಪ್ರತ್ಯಯ, ನಿಪಾತ, ವಾಕ್ಯ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಂಜಕಗಳಿಂದ ಧ್ವನಿ ಹೊರಡುವುದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಕಲ್ಪಿತವಾದಂತಿವೆ; 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಕುಂತಕನು ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ತಾನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಅಲ್ಲಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಆಗಾಗ ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ವ್ಯಂಜಕ ಭಾವವು ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟೆಂದೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.[22] ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಿಯೇ ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ವಕ್ರೋಕ್ತಿವಾದಕ್ಕೂ ಧ್ವನಿವಾದಕ್ಕೂ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಭೇದವಿಲ್ಲ; ಧ್ವನಿಲಕ್ಷಣವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಭಂಗಿಯಿಂದ ಹೇಳಿದೆ ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದನು.[23]

ಅಂತೂ ಕುಂತಕನು ಅಂತರ್ಭಾವವಾದಿ. ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿದ್ದ ರೀತಿ, ಅಲಂಕಾರ, ಧ್ವನಿ, ರಸ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕವಿವ್ಯಾಪಾರವಕ್ರತೆಯೆಂಬ ಹೊಸ ತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡಲು ಅವನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದನು. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಅವನ ವಿಚಾರವು ಇಳಿಯಲಿಲ್ಲವಾದಕಾರಣ, ಅನುಯಾಯಿಗಳೇ ಇಲ್ಲದೆ ಅವನು ಒಂಟಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಯಿತು. ಈಚಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರಂತೂ ಅವನಿಗೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸಲ್ಲಬೇಕಾಗಿರುವಷ್ಟು ಗೌರವವನ್ನು ಕೂಡ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ; 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ'ದ ಹೆಸರನ್ನೇನಾದರೂ ಅವರು ಎತ್ತಿದರೆ ಅದು ಬಹುಶಃ ಖಂಡನೆಗಾಗಿಯೇ. ಆದರೂ ಒಂದು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕುಂತಕನ ಕಾರ್ಯವು ಈಚಿನವರಿಗೆಲ್ಲ ಉಪಜೀವ್ಯವಾಯಿತು. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಬಳಿಕ ಅಲಂಕಾರದ ಸ್ಥಾನವು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದುಹೋಗಿ ಅದೊಂದು ಉಕ್ತಿವಿಶೇಷ ಮಾತ್ರವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಪ್ರಚುರವಾಗಿತ್ತು. "ಅನಂತಾ ಹಿ ವಾಗ್ವಿಕಲ್ಪಾಃ ತತ್ಪ್ರಕಾರಾ ಏವ ಚ ಅಲಂಕಾರಾಃ"[24] ("ಮಾತಿನ ವಿಕಲ್ಪಗಳು ಅನಂತ; ಅವುಗಳ ಬಗೆಗಳೇ ಅಲಂಕಾರಗಳು") — ಹೀಗೆಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದನು.

---

[22] ಉದಾ.—'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ಪು. ೮೭; ಪು. ೧೩೪ (…"ವಾಚ್ಯತ್ವೇನೇತಿ ನೋಕ್ತಂ, ವ್ಯಂಗ್ಯತ್ವೇನಾಪಿ ಪ್ರತಿಪಾದನಸಂಭವಾತ್.").

[23] "…ಧ್ವನೇರೇವೇದಂ ಲಕ್ಷಣಂ ಅನಯಾ ಭಂಗ್ಯಾ ಅಭಿಹಿತಂ ಭವತಿ, ಅಭಿನ್ನತ್ವಾತ್ ವಸ್ತುನಃ. ಅತ ಏವ ಚಾಸ್ಯ ತ ಏವ ಪ್ರಭೇದಾಃ ತಾನ್ಯೇವ ಉದಾಹರಣಾನಿ ತೈರುಪದರ್ಶಿತಾನಿ" ('ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ' ಪು. ೧೨೬).

[24] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೧೦.

ಕುಂತಕನಾದರೆ, ಉಕ್ತಿವಿಶೇಷವು ಕವಿಪ್ರತಿಭಾಜನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸೊಗಸನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಹೊರತು ಅಲಂಕಾರವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿ, ಹಿಂದಿನಿಂದ ಅಂಗೀ ಕೃತವಾಗಿದ್ದ ಅಲಂಕಾರ ರಾಶಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಮಾಡಿ, ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿದನು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲೂ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸೌಂದರ್ಯವಿರಲೇಬೇಕೆಂದು. ಈಚಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೆಲ್ಲ, ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರೂ ಕೂಡ, ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣ ವಿಭಾಗಾದಿಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕುಂತಕನ ಪ್ರಭಾವವು ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನನ್ನು ಕೂಡ ಆವರಿಸದೆ ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅವನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುತ್ತಾ, "ವಾಗ್ವಿಕಲ್ಪ"ವೆಂದರೆ ವಾಕ್ಯವೃತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯಾಪಾರಪ್ರಕಾರವೆಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗಬಹುದೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ;[25] ಅಲಂಕಾರಗಳ ಅನಂತತೆಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅನಂತತೆಯೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[26]

ಮೇಲೆ ಕುಂತಕನ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ, ಅವನನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದ ಮಹಿಮಭಟ್ಟನ ಹೆಸರನ್ನು ಎತ್ತಿದೆವಷ್ಟೆ. ಇವನ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರು 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ.' ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿ ಯೆಂಬ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರವೊಂದು ಬೇರೆ ಉಂಟೆಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿ ಧ್ವನಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ 'ಅನುಮಾನ'ದಲ್ಲಿ ಒಳಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ರಚಿಸಿದನು. 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಎಂದರೆ ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರ; ಅದರ ವಿವೇಚನೆ ಗಾಗಿಯೇ 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ' ಹೊರಟಿತು. ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗಿಂತ ಈಚೆಯವನು; 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನ'ದಿಂದ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ (ಪು. ೯೧). ಇವನ ಕಾಲ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

> "ಅನುಮಾನೇಽಂತರ್ಭಾವಂ ಸರ್ವಸ್ಯೈವ ಧ್ವನೇಃ ಪ್ರಕಾಶಯಿತುಂ |
> ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕಂ ಕುರುತೇ ಪ್ರಣಮ್ಯ ಮಹಿಮಾ ಪರಾಂ ವಾಚಂ ||"

"ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಧ್ವನಿಯೂ ಅನುಮಾನದಲ್ಲೇ ಅಡಕವಾಗುವುದನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸು ವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಮಹಿಮನು ಪರಾವಾಕ್ಕಿಗೆ ನಮಿಸಿ, ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ"— ಹೀಗೆಂಬ ವೀರಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯಿಂದಲೇ ಗ್ರಂಥವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಿಮಭಟ್ಟನ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಔದ್ಧತ್ಯ ಹೆಚ್ಚು. ಬೇಗ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ರಭಸದಲ್ಲಿ 'ದರ್ಪಣ'ವನ್ನು ಕೂಡ ನೋಡದೆ — ಇದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ 'ಹೃದಯದರ್ಪಣ'ವೇ ಆಗಿರಬೇಕು — ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯೇ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ತನ್ನ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಿಳಿವಳಿಕೆ

---

[25] "ವಾಗ್ವಿಕಲ್ಪ ಇತಿ ವಾಕ್ಯವೃತ್ತಿಹೇತುಪ್ರತಿಭಾವ್ಯಾಪಾರಪ್ರಕಾರ ಇತಿ ವಾ" ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೮).

[26] "ಅಲಂಕಾರಾಣಾಮನಂತತ್ವಾದಿತಿ–ಪ್ರತಿಭಾನಂತ್ಯಾತ್" ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೮೮).

ಕೊಡಲು ಬರೆದನಂತೆ ![27] ತನಗೆ ಸಮಾನರಾದವರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವನ ಪ್ರಯತ್ನ. ಈ ಕೆಚ್ಚಿಗೆ ಸಮನಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೂ ತೀಕ್ಷ್ಣ ವಿಮರ್ಶನಶಕ್ತಿಯೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುವು. 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ'ದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಲಕ್ಷಣಾಕ್ಷೇಪ, ಶಬ್ದಾನೌಚಿತ್ಯವಿಚಾರ, ಅಂತರ್ಭಾವೋಪದರ್ಶನ ಎಂಬ ಹೆಸರುಳ್ಳ ಮೂರು ವಿಮರ್ಶಗಳಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಅನೇಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಅನೇಕ ದೋಷಗಳನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಂಥದ ಎರಡನೆಯ ವಿಮರ್ಶವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಗೆಬಗೆಯ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ದೋಷಗಳ ಖಂಡನೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ; ಯಾವ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಗಳ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಹುಳುಕುಗಳನ್ನು "ಖಲನಂತೆ" ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದೇನು, ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಾಗಿ ಬರೆಯುವವನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಹೇಗೆ ಅನುಶಾಸನಮಾಡಿಯಾನು ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಿದರೆ, ವೈದ್ಯನು ತಾನೇ ಅಪಥ್ಯಮಾಡಿದರೂ ಇತರರನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ! ಎಂಬುದು ಅವನ ಉತ್ತರ.[28]

ಮಹಿಮಭಟ್ಟನ ವಾದದ ತಿರುಳು ಇಷ್ಟು: ಶಬ್ದಕ್ಕಿರುವುದು ಅಭಿಧಾವ್ಯಾಪಾರವೊಂದೇ; ಇದರಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ಅನುಮೇಯಾರ್ಥವು ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅರ್ಥವು ವಾಚ್ಯ, ಅನುಮೇಯ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೆಂದು ಕರೆಯುವುದೆಲ್ಲ ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ಗಮ್ಯವಾಗುವುದೇ ಹೊರತು, ವ್ಯಂಜನಾ ವೃತ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಇಲ್ಲ.[29] ಕಾವ್ಯದ ಸಾರವಾದ ರಸ ಪ್ರತೀತಿ ಕೂಡ ಹೀಗೆಯೇ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ಗಮ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.[30] ಈ ತನ್ನ ಮತಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ, ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ಧ್ವನಿಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಕಾರಿಕೆಯನ್ನೇ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ,

ವಾಚ್ಯಸ್ತದನುಮಿತೋ ವಾ ಯತ್ರಾರ್ಥೋಽರ್ಥಾಂತರಂ ಪ್ರಕಾಶಯತಿ |
ಸಂಬಂಧತಃ ಕುತಶ್ಚಿತ್ ಸಾ ಕಾವ್ಯಾನುಮಿತಿರಿತ್ಯುಕ್ತಾ ||

('ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ', ೧. ೨೫, ಪು. ೧೦೫)

"ಎಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಾಗಲಿ ಅದರಿಂದ ಅನುಮಿತವಾದ ಅರ್ಥವಾಗಲಿ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಯಾವುದಾದರೂ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುವುದೋ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯಾನುಮಿತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು."— ಹೀಗೆಂದು ಹೇಳಿ, ತಾನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ 'ಕಾವ್ಯಾನುಮಿತಿ'ಯೆಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟನು. ಮಹಿಮಭಟ್ಟನ ವಾದವನ್ನು ಮಮ್ಮಟ, ವಿಶ್ವನಾಥ ಮೊದಲಾದ ಈಚಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರೆಲ್ಲ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವನ

---

27 ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ, ೧. ೪ (ಪು. ೬), ೩. ೩೫ (ಪು. ೪೫೬).

28 ಸ್ವಕೃತಿಷ್ವಯಂತ್ರಿತಃ ಕಥಮನುಶಿಷ್ಯಾದನ್ಯಮಯಮಿತಿ ನ ವಾಚ್ಯಂ |
ವಾರಯತಿ ಭಿಷಗಪಥ್ಯಾದಿತರಾನ್ ಸ್ವಯಮಾಚರನ್ನಪಿ ತತ್ || (೨. ೨, ಪು. ೧೫೩)

29 ಶಬ್ದಸ್ಯೈಕಾಭಿಧಾ ಶಕ್ತಿರರ್ಥಸ್ಯೈಕೈವ ಲಿಂಗತಾ |
ನ ವ್ಯಂಜಕತ್ವಮನಯೋಃ ಸಮಸ್ತೀತ್ಯುಪಪಾದಿತಂ || (೧. ೨೭, ಪು. ೧೦೫)

30 ಇದು ಶಂಕುಕನ ಅನುಮಿತಿವಾದವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ; ಶಂಕುಕನೂ ಮಹಿಮಭಟ್ಟನೂ ನೈಯಾಯಿಕರಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕೃತಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದ[31] ರುಯ್ಯಕನಿಗೇ ಅನುಮಿತಿವಾದದಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ಖಂಡನ ಮಂಡನಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಹಿಮ ಭಟ್ಟನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. "ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹೊಗೆ ಏಳುತ್ತಿದೆ; ಆದಕಾರಣ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿಯಿದೆ" ಎಂದು ಊಹಿಸುವುದು, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳ ಅರಿವಿನ ಮೂಲಕ ರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದು — ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ಅನುಮಾನಸರಣಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದೆಂದು ಮಹಿಮಭಟ್ಟನ ವಾದ. ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಅನುಮಾನದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಪಕ್ಷ, ಹೇತು ಮೊದಲಾದ ಅವಯವಗಳೆಲ್ಲವೂ 'ಕಾವ್ಯಾನುಮಿತಿ'ಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; 'ಸಾಧ್ಯ'ವಾದ ರಸದ ಅರಿವು ಕಾವ್ಯಾನುಶೀಲನಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ — ಎಂದು ಅವನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಅವನ ಮತದಂತೆ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವು ತರ್ಕದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಬುದ್ಧಿವಿಷಯವೇ ಆಗಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಗಮ್ಯವಾಗ ತಕ್ಕದ್ದು ಶಾಸ್ತ್ರ; ಕಾವ್ಯವಾದರೆ ಪ್ರತಿಭಾಗಮ್ಯ. ಇವೆರಡಕ್ಕಿರುವ ಮೂಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಯವಾಯಿತು. ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ಪ್ರತಿಭಾತತ್ತ್ವವನ್ನು 'ತತ್ತ್ವೋಕ್ತಿಕೋಶ' ವೆಂಬ ತನ್ನ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದನಂತೆ;[32] 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ' ದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಾಜ್ಞನಿಗೆ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ, ಇದರದು ಅನುಮಾನದ ಮಾರ್ಗವಲ್ಲ ಎಂದು ಏಕೆ ತೋರಲಿಲ್ಲವೋ.

ಮಹಿಮಭಟ್ಟನ ಖಂಡನೆಯೆಲ್ಲವೂ ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತ್ರ. ಅದೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. ರಸದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಂತೂ ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗಿಂತಲೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ರಸಪ್ರಾಧಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ ತೋರುವ ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಧ್ವನಿಪಕ್ಷದವರನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾನೆ (ಪು. ೧೪೨). ಮಹಿಮಭಟ್ಟನಿಗೆ ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ; ರಸವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯತ್ವವೇ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದಕವಾದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಅಣಿಗೊಳಿಸುವುದೇ ಕವಿ ಕಾರ್ಯ.[33]

---

[31] ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃವಿನ ಹೆಸರು ಹೇಳಿಲ್ಲ ದಿದ್ದರೂ, 'ಹರ್ಷಚರಿತವಾರ್ತಿಕ', 'ಅಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವ' ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಕರ್ತೃವಾದ ರುಯ್ಯಕನೇ ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದವನೆಂದು ಹೇಳಲು ಆಧಾರವುಂಟು.

[32] ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರತಿಭಾತತ್ತ್ವಮಸ್ಮಾಭಿರುಪಪಾದಿತಂ |
ಶಾಸ್ತ್ರೇ ತತ್ತ್ವೋಕ್ತಿಕೋಶಾಖ್ಯ ಇತಿ ನೇಹ ಪ್ರಪಂಚಿತಂ ||
('ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ', ಶ. ೧೧೯, ಪು. ೪೯೧)

[33] "ಕಾವ್ಯಸ್ಯಾತ್ಮನಿ ಸಂಜ್ಞಿನಿ ರಸಾದಿರೂಪೇ ನ ಕಸ್ಯಚಿದ್ವಿಮತಿಃ" (೧. ೨೬, ಪು. ೧೦೫); "......ತದಭಾವೇ ಚ ಕಾವ್ಯತ್ವೈವ ನ ಸ್ಯಾತ್......" (ಪು. ೯೫); "ಕವಿ ವ್ಯಾಪಾರೋ ಹಿ ವಿಭಾವಾದಿ ಸಂಯೋಜನಾತ್ಮಾ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತ್ಯವ್ಯಭಿಚಾರೀ ಕಾವ್ಯಮುಚ್ಯತೇ" (ಪು. ೯೫); "ರಸಾತ್ಮಕಂ ಚ ಕಾವ್ಯಂ......" (ಪು. ೧೨೬); ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇಷ್ಟನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಲ್ಲದೆ, ಸಾರರೂಪವಾದ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಯೊಂದರಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ:

ಅನುಭಾವವಿಭಾವಾನಾಂ ವರ್ಣನಾ ಕಾವ್ಯಮುಚ್ಯತೇ |
ತೇಷಾಮೇವ ಪ್ರಯೋಗಸ್ತು ನಾಟ್ಯಂ ಗೀತಾದಿರಂಜಿತಂ || [34] (ಪು. ೯೬)

"ಅನುಭಾವ ವಿಭಾವಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೆಸರು; ಇವುಗಳನ್ನೇ ಗಾನಾದಿಗಳಿಂದ ರಂಜನೆಗೊಳಿಸಿ ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದರೆ ನಾಟ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ."—ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ದೂರ ಹೋಗಲಾರದು.

'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ' ದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಉಪಾದೇಯವೂ ವಿಚಾರಕ್ಷಮವೂ ಆದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಬಂದಿವೆ; ಇದು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದರೂ ಓದಬೇಕಾದ ಗ್ರಂಥ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ಹೊರಟದ್ದರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಬಂದ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಅವನಿಗೆ ಪುರಸ್ಕಾರ ಕೊಡದೆ ಹೋದರು; ಅವನ ಕೃತಿಯೂ ಅನುಯಾಯಿಗಳಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಮೂಲೆಗೆ ಸೇರಿತು.

ಭೋಜರಾಜನ ಔದಾರ್ಯದ ಕಥೆಗಳು ಯಾರ ಕಿವಿಗೆ ತಾನೆ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ! (ಈತನ ಆಳಿಕೆಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೦೧೦–೧೦೫೫.) ಕಾಳಿದಾಸ, ದಂಡಿ, ಬಾಣ, ಭವಭೂತಿ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಅವನ ಪೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದರೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುವ ದಂತ ಕಥೆಗಳೇನೋ ಇತಿಹಾಸದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಚೆದರಿಹೋಗಿವೆ. ಆದರೆ ಭೋಜನು ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣನಾಗಿದ್ದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಅವನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳು ನಿಂತಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಸರಸ್ವತೀ ಕಂಠಾಭರಣ' 'ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶ' ಎಂಬೆರಡೂ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಹುಟ್ಟಿದವು. 'ಸರಸ್ವತೀಕಂಠಾಭರಣ' ದಲ್ಲಿ ದೋಷ ಗುಣ ಅಲಂಕಾರ ರಸಭಾವಾದಿಗಳ ವಿಚಾರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ; ಇವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ವಿಭಜನೆ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಭೋಜನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ನೂತನವಾಗಿವೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಭೋಜನು ದಂಡಿಯ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ' ದಿಂದ ನೂರಾರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವಿಷಯ.

ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಚಕನಿಗೆ 'ಸರಸ್ವತೀಕಂಠಾಭರಣ' ವೇ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ದೀರ್ಘವಾದ ಗ್ರಂಥವೆನ್ನಿಸಬಹುದು; ಆದರೆ 'ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಾಶ' ದ ಮುಂದೆ ಇದರ ಗಾತ್ರ ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. 'ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಾಶ' ವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಕ್ಷಣ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲೇ ದೀರ್ಘತಮವಾದ ಗ್ರಂಥ. ಇದರ ಮೂವತ್ತಾರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಮದರಾಸು ಓರಿಯಂಟಲ್

---

[34] ಈ ಶ್ಲೋಕ ಒಂದುವೇಳೆ ಭಟ್ಟತೌತನ 'ಕಾವ್ಯಕೌತುಕ'ದಿಂದ ತೆಗೆದದ್ದಾಗಿರಬಹುದೆ? ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಅನೇಕ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕರವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ನಾವು ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಯಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು.

ಮ್ಯಾನ್ಯುಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಲೈಬ್ರೆರಿಯಲ್ಲಿನ ಕೈಬರೆಹದ ನಾಲ್ಕು ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು ತುಂಬಿ ಒಟ್ಟು ೧೯೦೮ ಪುಟಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿವೆ.[35] 'ಸರಸ್ವತೀ ಕಂಠಾಭರಣ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದ ವಿಷಯ ಗಳನ್ನೇ ಭೋಜನು ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಒಂದೆರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳೆರಡರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಒಂದೇ ಗ್ರಂಥವು ಒಳಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮೊದಲು. 'ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶ'ದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಾಲೋಚನೆಯ ಭಾಗವಿರಲಿ, ವ್ಯಾಕರಣ ವಿಷಯವೇ ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ತುಂಬ ಬಂದಿದೆ. ಇಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯಸಂಗ್ರಹವೇನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಸಾಲದು.[36] ಇದರ ಬಹುಭಾಗವು ಭೋಜರಾಜನ ಮತಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ರಸನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕು.

ರಸದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭೋಜರಾಜನದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿ. ಇದರ ಅಂಕುರವು 'ಸರಸ್ವತೀಕಂಠಾಭರಣ'ದಲ್ಲೇ "ರಸೋಽಭಿಮಾನೋಽಹಂಕಾರಃ ಶೃಂಗಾರಃ"[37] ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಪರಿಸ್ಫುಟವಾಗುವುದು 'ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಾಶ'ದಲ್ಲಿ. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಾರಂಭ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಭೋಜರಾಜನು

"ಶೃಂಗಾರವೀರ ಕರುಣಾದ್ಭುತ ರೌದ್ರಹಾಸ್ಯ
ಬೀಭತ್ಸ ವತ್ಸಲ ಭಯಾನಕ ಶಾಂತನಾಮ್ನಃ |
ಆಮ್ನಾಸಿಷುರ್ದಶ ರಸಾನ್ ಸುಧಿಯೋ ವಯಂ ತು
ಶೃಂಗಾರಮೇವ ರಸನಾದ್ರಸಮಾಮನಾಮಃ ||" [38]

---

[35] V. Raghavan: *Bhoja's Sṛṅgāra Prakāśa* Vol. I, p. 1 ನೋಡಿ. 'ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಾಶ' ವನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ವಿಷಯಕ್ಕೆಲ್ಲ ಈ ನಿಬಂಧವೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಧಾರ. 'ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಾಶ'ವು ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. (ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರ ನಿಬಂಧವೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಮೊದಲನೆಯ ಸಂಪುಟದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಹೊರಬಿದ್ದಿವೆ.)

[36] ಇದರ ವಿಷಯ ಪರಿಚಯವು ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ರಾಜಾಕಾರದ ೫೮ ಪುಟಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದೆ (Chap. V, pp. 12–69).

[37] ರಸೋಽಭಿಮಾನೋಽಹಂಕಾರಃ ಶೃಂಗಾರ ಇತಿ ಗೀಯತೇ |
ಯೋಽರ್ಥಸ್ತಸ್ಯಾನ್ವಯಾತ್ ಕಾವ್ಯಂ ಕಮನೀಯತ್ವಮಶ್ನುತೇ | (೫. ೧.)

[38] "ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಕರುಣ, ಅದ್ಭುತ, ರೌದ್ರ, ಹಾಸ್ಯ, ಬೀಭತ್ಸ, ವತ್ಸಲ, ಭಯಾನಕ, ಶಾಂತ ಎಂಬ ಹತ್ತು ರಸಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ; ನಾವಾದರೆ, ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ [ಮಾತ್ರ] ರಸನ [ಎಂದರೆ, ಆಸ್ವಾದ] ವಿರುವುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಅದನ್ನೇ ರಸವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ.

ಹೀಗೆಂದು ತನ್ನ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಶೃಂಗಾರ'ವೆಂದರೆ ಭರತನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವಂತೆ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮಾತ್ಮಕವಾದ ರತಿಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನುಳ್ಳ ರಸವಿಶೇಷವಲ್ಲ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತನಾದ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮ ಗುಣವಾದ ಅಹಂಕಾರವುಂಟು. "ನಾನು" ಎನ್ನುವ ಅಭಿಮಾನವೇ ಇದು. ಆತ್ಮದ ಎಲ್ಲ ಗುಣಸಂಪತ್ತಿಗೂ ಇದೇ ಉತ್ಕರ್ಷಬೀಜ. ಬುದ್ಧಿ, ಸುಖ, ದುಃಖ, ಇಚ್ಛೆ, ದ್ವೇಷ, ಪ್ರಯತ್ನಾದಿಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಇದೇ ಅತಿಶಯಕಾರಿ. ಈ ಅಹಂಕಾರವೇ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗಿ ರಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮಗುಣ ವಿಶೇಷವಾದ ಈ ಅಹಂಕಾರವು ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಉದಯಕ್ಕೆ ಜನ್ಮಾಂತರಗಳ ಸುಕೃತ ವಿಶೇಷವು ಆವಶ್ಯಕ. ಇದನ್ನುಳ್ಳವನೇ ರಸಿಕ; ಇದು ಯಾರಲ್ಲಿಲ್ಲವೋ ಅವನು ನೀರಸ. ರಸಿಕನಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿರುವ ಈ ಅಹಂಕಾರವು ಅಭಿಮಾನರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಆಗಲಿ, ಅಭಿಮಾನವು ಆವರಿಸಿದರೆ ಅದು ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆ; ರಸಿಕನು ಈ ಅಭಿಮಾನ ಬಲದಿಂದ ರತಿ, ಹಾಸ, ಕ್ರೋಧ ಮೊದಲಾದ ಸಮಸ್ತ ಭಾವಗಳಲ್ಲೂ ಸವಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನು, ಅಹಂಕಾರವು ರಸಿಕನನ್ನು ಅನುಭವದ "ಶೃಂಗ"ಕ್ಕೆ ಎಂದರೆ ತುಟ್ಟತುದಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣ ಇದಕ್ಕೆ ಶೃಂಗಾರವೆಂದೂ ಹೆಸರು.[39] ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ, ಅಹಂಕಾರವೇ ಶೃಂಗಾರ, ಅದೇ ಅಭಿಮಾನ. ಅದೇ ರಸ ("ಸ ಶೃಂಗಾರಃ ಸೋಽಭಿ ಮಾನಃ, ಸ ರಸಃ"). ಭೋಜರಾಜನ ಮತದಂತೆ ಅದೊಂದೇ ರಸ.

ರತಿ, ಹಾಸ, ಶೋಕ, ಉತ್ಸಾಹ ಮೊದಲಾದವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳೆಂದೂ, ಇವಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ, ಚಿಂತೆ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ಹರ್ಷ ಮೊದಲಾದ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಬರುವುವೆಂದೂ ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರಷ್ಟೆ. ಈ ಭೇದವನ್ನು ಭೋಜರಾಜನು ನಿರಾಕರಿ ಸುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವಾದ ಸ್ಥಾಯಿ "ಅಹಂಕಾರ-ಶೃಂಗಾರ"ವೊಂದೇ. ರತಿ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಸಮಸ್ತ ಭಾವಗಳೂ ಇದರಿಂದಲೇ ಉದಿಸುತ್ತವೆ, ಇದನ್ನೇ ಪೋಷಿಸುತ್ತವೆ. ಅಗ್ನಿ ಯಿಂದ ಚಿಮ್ಮಿ ಸುತ್ತಲೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನೇ ಪೋಷಿಸುವ ಉರಿಗಳಿಗೆ ಇವನ್ನು ಭೋಜರಾಜನು ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ.[40] ಈ ಭಾವಗಳು ಪ್ರಕರ್ಷಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕಾದರೂ ರಸವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಕೊಡುತ್ತಿ ದ್ದರು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಭೋಜನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಕರ್ಷ ಹೊಂದಿದರೂ ಅವು ಇನ್ನೂ ಭಾವಗಳೇ; ಉಪಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅವನ್ನು ರಸವೆಂದು ಕರೆಯಬಹು ದೆಂದು ಅವನ ಮತ. ನಿಜವಾದ ರಸತ್ವವು ಒದಗಬೇಕಾದರೆ "ಭಾವನಾಪಥ"ವನ್ನು ದಾಟಬೇಕು; ಎಂದರೆ, ಈ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳ ನಿಯತವೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ ಆದ ಸ್ವರೂ

---

39 "ಯೇನ ಶೃಂಗಂ ರೀಯತೇ ಸ ಶೃಂಗಾರಃ."

40 ರತ್ಯಾದಯೋಽರ್ಧಶತಮೇಕವಿವರ್ಜಿತಾನಿ
ಭಾವಾಃ ಪೃಥಗ್ವಿಧವಿಭಾವಭುವೋ ಭವಂತಿ |
ಶೃಂಗಾರತತ್ತ್ವಮಭಿತಃ ಪರಿವಾರಯಂತಃ
ಸಪ್ತಾರ್ಚಿಷಂ ದ್ಯುತಿಚಯಾ ಇವ ವರ್ಧಯಂತಿ ||

ಪದ ಅರಿವು ಅಳಿಯಬೇಕು. ಈ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಎಲ್ಲ ಭಾವಗಳೂ 'ಪ್ರೇಮ'ದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರೇಮವೆನ್ನುವುದೂ ಅಹಂಕಾರದ ಒಂದು ಮುಖ ಮಾತ್ರ.

ಹೀಗೆ ಭೋಜರಾಜನು ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ್ಮಗುಣ ವಿಶೇಷವಾದ ಅಹಂಕಾರವು ಇದರ "ಪೂರ್ವಕೋಟಿ". ಇದರಿಂದ ಅನೇಕ ಭಾವಗಳು ಉದಿಸಿ ಪ್ರಕರ್ಷಗೊಳ್ಳುವುದು "ಮಧ್ಯಮಾವಸ್ಥೆ". ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ದಾಟಿ 'ಪ್ರೇಮ'ದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತವಾಗುವುದು "ಉತ್ತರ ಕೋಟಿ". ಈ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಭಾವಗಳೂ 'ಅಹಂಕಾರ–ಶೃಂಗಾರ'ದಿಂದ ಉದಿಸಿ ಅದನ್ನೇ ಪೋಷಿಸಿ ಅದರಲ್ಲೇ ಲೀನವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನು ಭೋಜನು ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಧರ್ಮಶೃಂಗಾರ, ಅರ್ಥಶೃಂಗಾರ, ಕಾಮಶೃಂಗಾರ, ಮೋಕ್ಷಶೃಂಗಾರ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಅಹಂಕಾರ–ಶೃಂಗಾರ'ಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ರಸಶಬ್ದವನ್ನು ಭೋಜನು ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟು ಅದನ್ನೇ ಶಿಖರಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವನಿಗೆ 'ರತಿಶೃಂಗಾರ'ದಲ್ಲಿ (ಎಂದರೆ, ಮಿಕ್ಕ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಶೃಂಗಾರರಸವೆಂದು ಕರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ) ಅಧಿಕ ಪಕ್ಷಪಾತವುಂಟು. ಅದರ ವಿಶದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅವನು 'ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಾಶ'ದ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಹಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ, ಹಿಂದಿನ ಲಕ್ಷಣಕಾರರನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವಾಗ ಕೂಡ, ಭೋಜನು ಯಾವ 'ಶೃಂಗಾರ'ವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ತೊಡಕಾಗುತ್ತದೆ.

ರಸವು ಏಕಮಾತ್ರವೆಂಬ ಭೋಜರಾಜನ ವಾದದಲ್ಲಿ ಸಂತ್ಯಾಂಶವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಸುಖಾತ್ಮಕವಾಗಿರಲಿ ದುಃಖಾತ್ಮಕವಾಗಿರಲಿ, ಶೃಂಗಾರ ವೀರ ಕರುಣ ರೌದ್ರ ಭಯಾನಕ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳೂ ಕೇವಲ ಆನಂದಮಯವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಒಳತಿರುಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಸವು ಒಂದೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದು ರಸಾನುಭವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದೆಂಬುದನ್ನೂ, ಆ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳ ಅರಿವು ಇದ್ದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲೂ ರುಚಿವೈಚಿತ್ರ್ಯವು ತೋರುವುದೆಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ರಸಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುವುದು. ಈ ವೈವಿಧ್ಯದ ಜ್ಞಾನ ಇರುವತನಕ ಅವು ಭಾವಗಳಾಗಿರುವುವೇ ಹೊರತು ರಸತ್ವ ಅವಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆಯೇ ಸ್ಥಾಯಿ ಸಂಚಾರಿಗಳೆಂಬ ಭೇದವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೊಡೆದುಹಾಕುವುದೂ ಅಶಕ್ಯ. ಇನ್ನು ಉಳಿದದ್ದು, ಅಹಂಕಾರವೇ ಮೂಲಸ್ಥಾಯಿಯೆಂಬ ವಿಚಾರ. ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಇದು ತಳಹದಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ರಸಾನುಭವಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಈ "ನಾನು" ಎಂಬ ಅರಿವು ಲಯವಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಭಾವವು ರಸವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದು; ಹೀಗಿರುವಾಗ ಅಹಂಕಾರಗುಣವೇ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗಿ ರಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳು

ವುದೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ.[41] ಈ ಅಂಶಗಳ ಸವಿಸ್ತರವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲ.

ರಸಸ್ವರೂಪ, ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮತವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಭೋಜರಾಜನ ಕೋಟಿಗಳಿಗೆ ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ.[42] ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಚಯ ಭೋಜರಾಜನಿಗೆ ಲೇಶಮಾತ್ರವೂ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.[43] ಹಾಗೇನಾದರೂ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ, 'ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶ'ದ ವಾದಗಳು ಈಗಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೋ ಏನೋ!

ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭೋಜನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೆಂಬುದು 'ಸರಸ್ವತೀ ಕಂಠಾಭರಣ' ದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶ'ವು ಈ ಸಂಶಯವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಭೋಜನದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮಧ್ಯಮಾರ್ಗ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನೇ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಧ್ವನಿತಾರ್ಥವನ್ನು "ತಾತ್ಪರ್ಯ"ವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಕ್ಯದಿಂದ ತಿಳಿಯಬರುವ ವಕ್ತೃವಿನ ಒಟ್ಟು ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೇ ಇಲ್ಲಿ ತಾತ್ಪರ್ಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದು ಅಭಿಧೀಯಮಾನ, ಪ್ರತೀಯಮಾನ, ಧ್ವನಿರೂಪ ಎಂದು ಮೂರು ಬಗೆ. (ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿಧೀಯಮಾನವು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಯಮಾನಕ್ಕೂ ಧ್ವನಿರೂಪಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೆಂಬುದು ಸರಿಯಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ). ಭೋಜನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ "ತಾತ್ಪರ್ಯ"ದ ಈ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸಂಕುಚಿತವಾಗಿ, ಅದು ಬೇರೆಯಲ್ಲ, ಧ್ವನಿ ಬೇರೆಯಲ್ಲ; ಲೋಕದಲ್ಲಿ ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು—ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬಲಿಯುತ್ತದೆ.[44]

---

[41] ಮೂಲಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿಕಾರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಅಹಂಕಾರ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವರಷ್ಟೆ; ಅದಕ್ಕೆ "ಅಭಿಮಾನ"ವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೋಜನು ಸಾಂಖ್ಯದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದು ಅಹಂಕಾರ ಶಬ್ದವನ್ನು ವಿಶೇಷಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ—ಎಂದು ಅವನ ಪರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆಗ ಕೂಡ, ಈ "ಅಹಂಕಾರ"ವು ಹೇಗೆ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭೋಜರಾಜನ ರಸತತ್ತ್ವಕ್ಕೂ ಸಾಂಖ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು, V. Raghavan: *Bhoja's Śṛṅgāra Prakāśa* I p. 490 ಮುಂದೆ ನೋಡಿ.

[42] ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ೨೨ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿವರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಓದಿದರೆ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿರುವ ವಾಕ್ಯಗಳ ಆಶಯ ಸುಲಭ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಬಹುದು.

[43] "There is not the slightest indication of Bhoja's knowledge of Abhinavagupta, the end of whose literary career coincided with the beginning of Bhoja's." V. Raghavan: *Bhoja's Śṛṅgāra Prakāśa* I p. 477.

[44] ತಾತ್ಪರ್ಯಮೇವ ವಚಸಿ ಧ್ವನಿರೇವ ಕಾವ್ಯೇ
ಸೌಭಾಗ್ಯಮೇವ ಗುಣಸಂಪದಿ ವಲ್ಲಭಸ್ಯ |

ಭೋಜನ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ಅನೇಕಾನೇಕ ಪದ್ಯಗಳು, ಅಪೂರ್ವ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತೆಗೆದಿರತಕ್ಕವು ಕೂಡ, ಉದಾಹೃತವಾಗಿವೆ. 'ಸರಸ್ವತೀ ಕಂಠಾಭರಣ'ದಲ್ಲೇ ಸುಮಾರು ೧೫೦೦ ಇಂಥ ಪದ್ಯಗಳುಂಟು. 'ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶ'ವನ್ನಂತೂ ಕವಿಸೂಕ್ತಿ ಮಹಾಕೋಶವೆನ್ನಬಹುದು.

ಲಾವಣ್ಯಮೇವ ವಪುಷಿ ಸ್ವದತೇಽಂಗನಾಯಾಃ
ಶೃಂಗಾರ ಏವ ಹೃದಿ ಮಾನವತೋ ಜನಸ್ಯ ||

ಈ ಪದ್ಯದ ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಚರಣಗಳು ಧ್ವನಿ ರಸಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭೋಜನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ.

೬. ಪರಿಷ್ಕಾರಯುಗ

ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೮೦೦ರಿಂದ ಈಚಿನ ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಸೃಷ್ಟಿಯುಗವೆನ್ನಬಹುದು. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವು ರೂಪುಗೊಂಡು ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಅದರ ಮೇಲೆ ಖಂಡನ ಮಂಡನ ವಿಮರ್ಶ ವಿವರಣಾದಿಗಳು ನಡೆದು, ನಡುನಡುವೆ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷಗಳು ಎದ್ದು ಉಡುಗಿಹೋಗಿ, ಕಡೆಗೆ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನವೇ ರೂಢಮೂಲವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲು ಇಷ್ಟು ಕಾಲ ಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಉದಿಸಿದಷ್ಟು ಮಂದಿ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಮತಿಗಳಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ, ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರಿಗೆ ನಡೆದಷ್ಟು ವಿಚಾರ ಘರ್ಷಣವೂ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಾಗಲಿ ಮುಂದಾಗಲಿ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಕೊನೆಯ ವೇಳೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರರಥ ಒಂದು ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬರುವ ಸ್ಥಿತಿ ಒದಗಿತ್ತು; ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಸಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಒಂದು ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿತ್ತು. ಆನಂದವರ್ಧನನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸ, ಗುಣ, ದೋಷ, ಅಲಂಕಾರ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಸ್ಥಾನವೇನೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದನೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳ ವಿವರವಾದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಕೈಹಾಕಿರಲಿಲ್ಲ. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಮ್ಮಟನು ಮಾಡಿದನು.[1] ಆನಂದವರ್ಧನನು ತೋರಿಸಿದ್ದ ದಾರಿಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿ, ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವೆಂದು ತೋರಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನೂ ಅದರ ಮೇಲೆ ಏಳುವ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ವನ್ನು ಮಮ್ಮಟನು ರಚಿಸಿದನು. ಕಾವ್ಯವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇವನು ಹೇಳದೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದು ನಾಟಕಲಕ್ಷಣವೊಂದೇ. ಅಗಾಧ ಪಾಂಡಿತ್ಯವುಳ್ಳ ಮಮ್ಮಟನು ಹೀಗೆ ಧ್ವನಿಧುರಂಧರನಾಗಿ ನಿಂತು ಬಿಗಿಯಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಸರಣಿಯಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ವನ್ನು ಬರೆದ ಬಳಿಕ, ಈ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಎದುರು ನಿಲ್ಲುವವರು ಯಾರೂ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ; ಅದೇ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೊನೆಯ ಮಾತಾಗಿ ನಿಂತಿತು. ಈಚಿನ ಅಸಂಖ್ಯ ಆಲಂಕಾರಿಕರಿಗೆಲ್ಲ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ವೇ ಮೇಲುಪಂಕ್ತಿ; ಆಕರ ಗ್ರಂಥ.[2] ಮಮ್ಮಟನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ.

---

[1] ಇವನ ಕಾಲ ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧೦೦. 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ ಏಳನೆಯ ಮತ್ತು ಹತ್ತನೆಯ ಉಲ್ಲಾಸಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಲಕ (ಅಥವಾ ಅಲ್ಲಟ) ಎಂಬಾತನ ಕೈವಾಡವೂ ಉಂಟೆಂದು ಕೆಲಮಂದಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

[2] 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ "ಕಾರಿಕೆ"ಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬರೆದವರೂ ಉಂಟು. ಗೋವಿಂದ ಠಕ್ಕುರನ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರದೀಪ'ವು ಇಂಥ ಗ್ರಂಥ; ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿರಬಹುದು.

'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ ಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟಿದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಅಪರಿಮಿತ. ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದ ಹೊರತು ಒಬ್ಬನ ಪಾಂಡಿತ್ಯವು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಕೂಡ ಬಲವಾಗಿ, ಹಲವರು ತಮಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿರುಚಿ ಇರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ ತಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿದರು.[3]

" ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶಸ್ಯ ಕೃತಾ ಗೃಹೇ ಗೃಹೇ
ವ್ಯಾಖ್ಯಾ ತಥಾಪ್ಯೇಷ ತಥೈವ ದುರ್ಗಮಃ "

"ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಮನೆಮನೆಯಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹುಟ್ಟಿದೆ; ಆದರೂ ಇದು ಎಂದಿನಂತೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ" ಎಂದು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದುವರೆಗೆ ಎಪ್ಪತ್ತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಲೆಕ್ಕ ದೊರೆತಿದೆಯೆಂದು ಎಣಿಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ; ಇವುಗಳನ್ನು ಬರೆದವರಲ್ಲಿ 'ಅಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವ'ಕಾರನಾದ ರುಯ್ಯಕ, 'ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ'ಕಾರನಾದ ವಿಶ್ವನಾಥ ಇವರಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಸೇರಿದ್ದಾರೆ.[4] ಮಮ್ಮಟನಿಗೆ "ವಾಗ್ದೇವಿಯ ಅವತಾರ" ಎಂಬ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಕೂಡ ದೊರೆಯಿತು. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಸಂದ ಅಪೂರ್ವ ಗೌರವದಿಂದ ಹಲವು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಲ್ಲದ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಮುಸುಕಿತು. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಇದು ಸೋಕಿ ಅದರ ವ್ಯಾಸಂಗವು ಪಂಡಿತ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಡಮೆಯಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ.

ಮಮ್ಮಟನು ಬರೆದ ಈ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕದ ವಿಷಯಕ್ರಮವನ್ನು ನೋಡೋಣ. 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ವು ಕಾರಿಕೆ ವೃತ್ತಿಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಹತ್ತು ಉಲ್ಲಾಸ ಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ, ಉತ್ಪತ್ತಿ, ಪ್ರಯೋಜನ, ವಿಭಾಗ ಇವುಗಳ ವಿಷಯು ಬಹು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರ ವಿಚಾರವೂ ಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೂ ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿವೆ; ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲೇ ರಸವಿಚಾರವು ವಿಸ್ತಾರ ವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಐದನೆಯ ಉಲ್ಲಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯದ ವಿಷಯುವೂ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಮೇಲಿನ ಆಕ್ಷೇಪಗಳ ಖಂಡನೆಯೂ ಇವೆ. ಆರನೆಯ ಉಲ್ಲಾಸ ಬಲು ಚಿಕ್ಕದು; ಇದು ಚಿತ್ರಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಏಳನೆಯ ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಮಮ್ಮಟನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ದೋಷ, ಗುಣ, ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ಇಷ್ಟನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ; 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟ ಭಾಗವನ್ನು ಇವು ಆಕ್ರಮಿಸಿವೆಯೆಂದಮೇಲೆ, ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರು ಪ್ರತಿ ಪಾದಿಸುವ ವಿಷಯುವನ್ನು ಅವರಿಗಿಂತಲೂ ದೀರ್ಘವಾಗಿಯೇ ಮಮ್ಮಟನು ಹೇಳಿದ್ದಾ

[3] ಈಗ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯುಗಳಲ್ಲಿ "ಡಾಕ್ಟರ್" ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು "ನಿಬಂಧ" ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿರುವಂತೆ ಆಗ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾರಚನೆ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿದ್ದಿತೋ ಏನೋ.

[4] 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ ಪ್ರಾಚೀನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಮಾಣಿಕ್ಯಚಂದ್ರನ 'ಸಂಕೇತ' ವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಮಾಣಿಕ್ಯಚಂದ್ರನು ಜೈನ; ಇವನು ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧೬೦ರಲ್ಲಿ.

ನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದಿರದು. ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಉದ್ಭಟಾದಿಗಳ ಕ್ರಮ ವನ್ನು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಆದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೇ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ಗುಣ" ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಾಮನನ ಜೀವವಾದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಗುಣ ಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಖಂಡಿಸಿ, ಮೂರಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ "ದೋಷ" ಪ್ರಕರಣವಂತೂ ತುಂಬ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆ.[5] ಶ್ರೀಹರ್ಷನು[6] "ವಿದ್ವ ದೌಷಧ" ವೆಂದು ಹೆಸರುಗೊಂಡ ತನ್ನ 'ನೈಷಧ' ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತನ್ನ ಸೋದರಮಾವ ನಾದ ಮಮ್ಮಟನ ಅವಲೋಕನಕ್ಕಾಗಿ ತಂದಾಗ, ಅವನು "ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮೊದಲೇ ನನಗೆ ತೋರಿಸಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು; 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ ಏಳನೆಯ ಉಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆಯ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆಯುವ ಶ್ರಮವೇ ತಪ್ಪುತ್ತಿತ್ತು" ಎಂದು ಹೇಳಿದನಂತೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಹರ್ಷನು ಕೋಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಮಮ್ಮ ಟನು ಕಾವ್ಯರಮಣಿಯನ್ನು ಹಿಂಸಿಸಲು ಬಲ್ಲನೇ ಹೊರತು ಒಲಿದು ಸವಿಗೊಳ್ಳಲು ಅರಿಯನೆಂಬ ಭಾವ ಬರುವಂತೆ ಒಂದು ವಿಡಂಬನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದನಂತೆ! ಈ ಐತಿಹ್ಯದ ಸತ್ಯಾಂಶವೂ ಮಮ್ಮಟನ ದೋಷೈಕದರ್ಶಿತ್ವದ ಮಾತೂ ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ; ರಸಿಕತೆ ಸಾಲದೆಂಬ ಅಪವಾದಕ್ಕೇನೋ ಅವನು ಸರ್ವಥಾ ಅಪಾತ್ರನೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅವನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಮಗೆ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ; ಧ್ವನಿಕಾವ್ಯವೆಂದು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯತಕ್ಕವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸೌಂದರ್ಯವಿರಹಿತ ವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಿಭೇದವೂ ಕಾಲ ಪರಿವರ್ತನೆಯಿಂದ ಅಭಿರುಚಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದಿನವರ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೇ ಅವಕಾಶಕೊಟ್ಟ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬೇಕೆನ್ನಿಸು ತ್ತದೆ. ಹಯಗ್ರೀವನೆಂಬ ದೈತ್ಯನ ಪ್ರತಾಪ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ:

ವಿನಿರ್ಗತಂ ಮಾನದಮಾತ್ಮ ಮಂದಿರಾತ್
ಭವತ್ಯುಪಶ್ರುತ್ಯ ಯದೃಚ್ಛಯಾಪಿ ಯಂ |
ಸಸಂಭ್ರಮೇಂದ್ರದ್ರುತಪಾತಿತಾರ್ಗಲಾ
ನಿಮೀಲಿತಾಕ್ಷೀವ ಭಿಯಾಮರಾವತೀ ||[7]

[ತನ್ನ ಮಂದಿರದಿಂದ ಮಾನಮರ್ದನನವನು
ಸುಮ್ಮನೆಯೇ ಹೊರಹೊರಡಲದನೆಂತೊ ಕೇಳಿ

---

[5] ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಮ್ಮಟನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ'ದ ಎರಡನೆಯ ವಿಮರ್ಶವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

[6] ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. (M. Krishnamachariar: *Classical Sanskrit Literature*, pp. 178–9 ನೋಡಿ.)

[7] ಈ ಪದ್ಯ ಭರ್ತೃಮೇಂಠನ 'ಹಯಗ್ರೀವವಧ' ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ದಡದಡಿಸುತಿಂದ್ರನೇ ಛಟ್ಟನಗುಳಿಯನಿಕ್ಕೆ,
ಬೆಚ್ಚಿ ಕಣ್‌ಮುಚ್ಚಿ ದಂತಿಹುದಮರನಗರಂ.]

ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೇನೂ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಆದಕಾರಣ ಇದು ಅಧಮಕಾವ್ಯವೆಂದೂ ಮಮ್ಮಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ವಾಚ್ಯಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಉಳ್ಳ ವಾಚ್ಯಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇದನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೧. ೫ ಪ್ರಯೋಗ). ಆದರೆ ಮಮ್ಮಟನ ಈ ನಿರ್ಣಯವು 'ಕಾವ್ಯಪ್ರದೀಪ' ಕಾರನಿಗೆ ರುಚಿಸಿಲ್ಲ. "ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ. ಆದರೆ [ಕವಿಗೆ] ರಸಾದಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ಪರ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದಾಗಲಿ ಅದು ಅಸ್ಫುಟತರವೆಂಬುದಾಗಲಿ ಹೇಗೋ, ತಿಳಿಯದು. ಹಯಗ್ರೀವನೇ ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೀಯ ವಿಷಯ; ಅವನ ಪ್ರಭಾವವು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತದೆ" ('ಕಾವ್ಯಪ್ರದೀಪ', ಪು. ೧೯).[8] ಈ ಪದ್ಯಜಾತಿಯನ್ನು

---

[8] ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾಲಂಕಾರದಿಂದ ಭೀತಿಭಾವವು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. "ಭಿಯಾ" [=ಭೀತಿಯಿಂದ] ಎಂದು ಭಾವದ ಹೆಸರನ್ನೂ ಕವಿ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಸೂಚ್ಯವಾಗಬೇಕಾದದ್ದು ವಾಚ್ಯವಾಯಿತೆಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಏಳಬಹುದು. ಈ ದೋಷವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಭಯವು ಎಂತಿದ್ದರೂ ತನ್ನಲ್ಲೇ ವಿಶ್ರಾಂತವಾಗದೆ ಹಯಗ್ರೀವನ ಪೌರುಷಾತಿಶಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ 'ಭಾವ' ಧ್ವನಿಗೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿಗೆ ಈ ಕೊನೆಯ ಭಾವವೇ ವಿಶ್ರಾಂತಿಸ್ಥಾನ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕವಿತಾತ್ಪರ್ಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಂತೂ ಅದು ರಸಭಾವ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಮಮ್ಮಟನ ರಸಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿ ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಈಚೆಗೆ ತಮ್ಮ 'ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ 'ಪೀಠಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ (ಪು. xi–xvi). ಅಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರಸರಣಿಗೆ ಉತ್ತರಕೊಡಲು ಈ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ತಕ್ಕ ಸ್ಥಳವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲೇಬೇಕು. "ಪ್ರಸ್ತುತ ಪದ್ಯವು ಅವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಥವಾ ಅಸ್ಫುಟ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆನಿಸುವುದು ರಸಾದಿವ್ಯಂಗ್ಯದ ಅಭಾವದಿಂದಲ್ಲ; ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದ ವಸ್ತು, ಅಲಂಕಾರಗಳ ಅಭಾವದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು" ಎಂಬ ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರಕೃತ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಅಶಕ್ಯವಾಗಿದೆ. "ರಸಭಾವಾದಿ ತಾತ್ಪರ್ಯವಿವಕ್ಷಾವಿರಹೇ ಸತಿ | ಅಲಂಕಾರನಿಬಂಧೋ ಯಃ ಸ ಚಿತ್ರ ವಿಷಯೋ ಮತಃ ||" ಎಂಬ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ (ಪು. ೨೨೧) ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮಮ್ಮಟನೇ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುವ ಆರನೆಯ ಉಲ್ಲಾಸದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ಯದ್ಯಪಿ ಸರ್ವತ್ರ ಕಾವ್ಯೇ ಅಂತಶಃ ವಿಭಾವಾದಿರೂಪತಯಾ ರಸಪರ್ಯವಸಾನಂ ತಥಾಪಿ ಸ್ಫುಟಸ್ಯ ರಸಸ್ಯ ಅನುಪಾಲಂಭಾತ್ ಅವ್ಯಂಗ್ಯಮೇತತ್ ಕಾವ ದ್ವಯಮುಕ್ತಂ" ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿರುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಮ್ಮಟನ ರಸಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಮಾನ್ಯವಾದ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಾಂಶಕ್ಕೇ ಕುಠಾರಪ್ರಾಯವಾಗುವಂಥ ಆಶಯವನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಬಹುದೆ?

"ಅಧಮ" ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆದದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಮಮ್ಮಟನು ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನ ಚಾವಟಿ ಯೇಟಿಗೂ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದಾನೆ ('ರಸಗಂಗಾಧರ', ಪು. ೨೦).

'ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರ ವಿಚಾರ'ವೆಂಬ ಮಮ್ಮಟವಿರಚಿತವಾದ ಚಿಕ್ಕ ಗ್ರಂಥವೊಂದಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಭಿಧಾಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತು ಹೇಳಿ ಅದರ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಾನು ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ (ಎಂದರೆ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದಲ್ಲಿ) ಮಾಡಿರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಮ್ಮಟನ 'ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರ ವಿಚಾರ'ವು ಮುಕುಲನ 'ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಮಾತೃಕೆ'ಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಎರಡಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಭೇದವುಂಟು.

ಮಹಿಮಭಟ್ಟನ 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ', ಮಮ್ಮಟನ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ' ಈ ಎರಡು ಉದ್ಗ್ರಂಥಗಳ ಮೇಲೂ ರುಯ್ಯಕನು (ಕಾಲ ಸು. ೧೧೫೦) ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದಿರುವನೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಆಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈತನು 'ನಾಟಕ ಮೀಮಾಂಸಾ', 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಾ',[9] 'ಅಲಂಕಾರಾನುಸಾರಿಣೀ', 'ಹರ್ಷಚರಿತವಾರ್ತಿಕ'—ಈ ಮೊದ ಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದನಂತೆ; ಇವು ಯಾವುವೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. 'ಸಹೃದಯ ಲೀಲಾ' ಎಂಬ ಇವನ ಚಿಕ್ಕ ಗ್ರಂಥವು ರಮಣಿಯರ ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರ, ಜೀವಿತ (ಎಂದರೆ ಯೌವನ), ಪರಿಕರ ಇವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇವನ ಅತಿಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕೃತಿ 'ಅಲಂಕಾರ ಸರ್ವಸ್ವ'. ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಕಾರ್ಯವು ಇನ್ನೂ ನಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಮ್ಮಟನು 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವನು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಕ್ರಮವಾಗಿಯೂ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಯೂ ಮಾಡಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳು ವಂತಿಲ್ಲ. ತಾನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಡೆಯದಿದ್ದ ಅಲಂಕಾರ ವಿಚಾರವನ್ನು ರುಯ್ಯಕನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕೈಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವೂ ಆದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದನು. ಪ್ರತಿಭೆ ಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸೊಗಸಿಲ್ಲದೆ ಅಲಂಕಾರವಾಗಲಾರದೆಂದು ಈ ಮೊದಲೇ ಕುಂತಕನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದನಷ್ಟೆ; ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ರುಯ್ಯಕನೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಲಂಕಾರ ಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದನು; ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದನು. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. ರುದ್ರಟನನ್ನುಳಿ ದರೆ ಯಾವ ಆಲಂಕಾರಿಕನೂ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವರಿತು ವರ್ಗೀಕರಣಮಾಡಿರಲಿಲ್ಲ; ರುದ್ರಟನ ವಿಭಜನೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ರುಯ್ಯಕನು ಇದಕ್ಕೂ ಗಮನಕೊಟ್ಟು ಇದರ ನಿರ್ವಾಹದಲ್ಲಿಯೂ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೃತಾರ್ಥನಾದನು.

---

[9] ತಿರುವೇಂದ್ರಂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ' ಎಂಬುದು ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ; ಇದರಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕಾರನ ಹೆಸರಿಲ್ಲ. ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರಿನ ಹೋಲಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಇದು ಅಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವ ಕಾರನದಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅದರ ಸಂಪಾದಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗ್ರಂಥದ ತುಂಬ ಕುಂತಕ, ಭೋಜ ಮೊದಲಾದವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಭಾಗಗಳೇ ವಿಪುಲವಾಗಿವೆ ; ಇದರ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿವೆ. ಇದು ಧ್ವನಿವಾದಿಯಾದ ರುಯ್ಯಕನ ಕೃತಿಯೆಂದು ನಂಬುವುದು ಕಷ್ಟ. V. Raghavan : *Bhoja's Śṛṅgāraprakāśa*, 1, pp. 98-100 ನೋಡಿ.

'ಅಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವ'ವು ಗದ್ಯರೂಪದ ಸೂತ್ರ, ಅದರ ಮೇಲಿನ ವೃತ್ತಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳು — ಇವೆರಡನ್ನೂ ಒಳಕೊಂಡಿದೆ. ರುಯ್ಯಕನೇ ಸೂತ್ರ ವೃತ್ತಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಬರೆದನೆಂಬುದು ಉತ್ತರದೇಶದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಇದರ ಮಾತೃಕೆಗಳ ಹೇಳಿಕೆ; ಜಯರಥನೆಂಬ ಪ್ರಾಚೀನವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನ ಮತವೂ ಇದೇ. ಆದರೆ ದಕ್ಷಿಣದೇಶದ ಕೆಲವು ಮಾತೃಕೆಗಳ ಮೇರೆಗೆ, ಸೂತ್ರವನ್ನು ಬರೆದವನು ರುಯ್ಯಕ; ವೃತ್ತಿಕಾರನು ಅವನ ಶಿಷ್ಯನೂ 'ಶ್ರೀಕಂಠಚರಿತ' ವೆಂಬ ಕಾವ್ಯದ ಕರ್ತೃವೂ ಆದ ಮಂಖ (ಅಥವಾ ಮಂಖುಕ); ಸಮುದ್ರಬಂಧನೆಂಬ ಕೇರಳದೇಶದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನು ಈ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ವೃತ್ತಿಯೊಳಗಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀಕಂಠಚರಿತ'ದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳೂ ಸೇರಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.[10]

ಅಲಂಕಾರಭಾಗಕ್ಕೆ ರುಯ್ಯಕನ ಕೃತಿಯೂ ಕಾವ್ಯವಿಚಾರದ ಮಿಕ್ಕ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಮಮ್ಮಟನ ಕೃತಿಯೂ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥಗಳಾಗಿ ನಿಂತ ಬಳಿಕ,[11] ಈಚೆಗೆ ಬಂದ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನವರು ರಚಿಸಿದ್ದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕಗೊಳಿಸುವುದು, ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು, ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಹೊಸ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು—ಇಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಅವರ ಕೌಶಲ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಮ್ಮಟನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದನು; ಅದನ್ನೂ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಒಳಪಡಿಸುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೆಲವರು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಹೀಗೆ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಒಳಕೊಂಡು ರಚಿತವಾದ ಮೊದಲನೆಯ ಕೃತಿ ಹೇಮಚಂದ್ರನ 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'. ಈತನು ಒಬ್ಬ ದೊಡ್ಡ ಜೈನಾಚಾರ್ಯ. ಇವನು ಗುಜರಾತಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦೮೮ರಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದನು; ಎಂಟನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಯತಿಯಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ವಯಸ್ಸಿಗೆ "ಸೂರಿ" ಎಂಬ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು, ಗುಜರಾತಿನ ಜಯಸಿಂಹ, ಕುಮಾರಪಾಲ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ರಾಜರ ಗೌರವ ಸನ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಹೊಂದಿದನು; ಕುಮಾರಪಾಲನು ಇವನ ಶಿಷ್ಯನೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿ ವಿಖ್ಯಾತವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ "ಕಲಿಕಾಲ ಸರ್ವಜ್ಞ" ಎಂಬ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ತಕ್ಕವನಾದನು. ಈತನು ತೀರಿಹೋದದ್ದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧೭೩ರಲ್ಲಿ. ಹೇಮಚಂದ್ರನು 'ತ್ರಿಷಷ್ಟಿ ಶಲಾಕಾಪುರುಷ

---

[10] ಎಸ್. ಕೆ. ದೇ. ಪಿ. ವಿ. ಕಾಣೇ ಮೊದಲಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸೂತ್ರವೃತ್ತಿಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ರುಯ್ಯಕನೇ ಕರ್ತೃವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾವೂ ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇವೆ.

[11] ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ದೊರೆತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ವಿದ್ಯಾಧರಚಕ್ರವರ್ತಿಯೆಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ:

"ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶೇಽಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವೇ ಚ ವಿಪಶ್ಚಿತಾಂ।
ಅತ್ಯಾದರೋ ಜಗತ್ಯಸ್ಮಿನ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತಮುಭಯಂ ತತಃ ॥"

(S. K. De: *Sanskrit Poetics*, Vol. I, p. 201 ನೋಡಿ.)

ಚರಿತ್ರ 'ವೇ ಮೊದಲಾದ ಜೈನಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವದಲ್ಲದೆ ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರ, ನಿಘಂಟು' ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು ಉಪಾದೇಯವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಒಂದು ಗುಣವೇನೆಂದರೆ, ಅವನು ವ್ಯಾಕರಣಾದಿ ಎಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾಕೃತಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಾಕೃತ ವ್ಯಾಕರಣ ಭಾಗವೂ 'ದೇಶೀನಾಮಮಾಲಾ' ಎಂಬ ನಿಘಂಟೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ.

'ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನ'ದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ, ಬಳಿಕ ಕ್ರಮಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿ ಒದಗಿದ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಮಚಂದ್ರನು 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ದಲ್ಲಿ[12] ನಿರೂಪಿಸಿದನು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವುದು ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಸಂಕಲನ ಕಾರ್ಯ. ಹಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಇವನು ಮನಸ್ಸು ತೆತ್ತದ್ದರಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರನವ್ಯತೆ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ದಲ್ಲೂ, ಅದರ ಮೇಲೆ ತಾನೇ ಬರೆದ 'ವಿವೇಕ'ವೆಂಬ ಟೀಕೆಯಲ್ಲೂ ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಆನಂದವರ್ಧನ, ರಾಜಶೇಖರ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಮಮ್ಮಟ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಅವರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಭಾಗಭಾಗಗಳನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. (ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಇದು ಇಂಥವರ ವಾಕ್ಯವೆಂದು ಕೂಡ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ.) ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ "ಉದ್ಧರಣ"ದಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಭಟ್ಟತೌತನ 'ಕಾವ್ಯಕೌತುಕ'ದ ಒಂದೆರಡು ಭಾಗಗಳು ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವುದು ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಉಪಕಾರದಿಂದ.

ಆಚಾರ್ಯ ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಶಿಷ್ಯರಾದ ರಾಮಚಂದ್ರ (ಕಾಲ: ಸು. ೧೧೦೦–೧೧೭೫), ಗುಣಚಂದ್ರ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ವಿದ್ವಾಂಸರು 'ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೇಮಚಂದ್ರನು ತನ್ನ ಅನಂತರ ಆಚಾರ್ಯಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ರಾಮಚಂದ್ರನು ಬರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದನಂತೆ. ರಾಮಚಂದ್ರನು "ಪ್ರಬಂಧಶತಕರ್ತ", 'ನಲವಿಲಾಸ'ವೇ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಬರೆದವನು. ಅವನ ಸತೀರ್ಥ್ಯನಾದ ಗುಣಚಂದ್ರನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವಿಷಯಗಳು ತಿಳಿಯಬಂದಿಲ್ಲ. 'ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ'ದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು 'ದಶರೂಪಕ', 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ' ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮತವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೂ ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆ ಸ್ವತಂತ್ರಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ, ರಸಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಒಂದು ಅಂಶವು ತುಂಬ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದದ್ದು. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ರತಿಯಂತೆ ಸುಖದಾಯಕವಾಗಿರಲಿ, ಶೋಕದಂತೆ ದುಃಖದಾಯಕವಾಗಿರಲಿ, ಶೃಂಗಾರಕರುಣಾದಿ ಸಮಸ್ತ ರಸಗಳ ಅನುಭವವೂ ಸುಖಾತ್ಮಕವೆಂದೇ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯ. ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣಕಾರರು ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನೊಪ್ಪದೆ, "ಸುಖದುಃಖಾತ್ಮಕೋ ರಸಃ" ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂತ್ರಿಸಿ ದೀರ್ಘವಾಗಿ

---

[12] ಇದರ ರಚನೆಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೧೪೦. ರುಯ್ಯಕನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಮಚಂದ್ರನು ನೋಡಿರಲಾರನು.

ವಿವರಿಸಿ, ಅದರಂತೆ ರಸಗಳನ್ನು ಎರಡು ಪಂಗಡಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಾದದ ಹುರುಳೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ಯಥಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.[18]

ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಈಚೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಎರಡು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡೆರಡು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲು ಇದೇ ತಕ್ಕ ಸ್ಥಳ. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಶಾರದಾತನಯನು (ಕಾಲ: ಸು. ೧೧೭೫–೧೨೫೦) ಬರೆದ 'ಭಾವಪ್ರಕಾಶ'. ಇದಕ್ಕೆ 'ಭಾವಪ್ರಕಾಶ', 'ಭಾವಪ್ರಕಾಶಿಕಾ', ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೂ ಉಂಟು. ಇದರಲ್ಲಿ, ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗ್ರಹಗೊಂಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರ, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಈ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ತಾನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಒಂದೊಂದು ವಿಷಯದ ಮೇಲೂ, ತನ್ನ ಕಾಲದವರೆಗಿದ್ದ ಮುಖ್ಯ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಮತಗಳನ್ನು ಕೂಡಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು ಶಾರದಾತನಯನ ಪದ್ಧತಿ. ಅವನು ಸದಾಶಿವ, ನಾರದ ಮೊದಲಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾನೆ; ಕೋಹಲ, ಹರ್ಷ ಮೊದಲಾದವರ ನಷ್ಟಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ವಾದಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ನಾಟ್ಯ

---

[18] ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ಜೈನಲಾಕ್ಷಣಿಕರನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. 'ವಾಗ್ಭಟಾಲಂಕಾರ'ವನ್ನು ಬರೆದ ವಾಗ್ಭಟನು ಒಬ್ಬನು ; ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ, ೧೨ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ. ಎರಡನೆಯವನ ಹೆಸರೂ ವಾಗ್ಭಟ ಎಂದೇ ; ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪ ನೆಯ ಶತಮಾನವಿರಬಹುದು ; ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರು 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'. ಎರಡೂ ಲಘುಕೃತಿಗಳು ; ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳೆವಳಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಕುತೂಹಲಾಸ್ಪದವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಜೈನಗ್ರಂಥ 'ಅಲಂಕಾರಚಿಂತಾಮಣಿ'. ಅಜಿತಸೇನಮುನೀಶ್ವರನು ಬಂಗವಾಡಿಯ ಶಾಂತೀಶ್ವರ ಚೈತ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಇದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಭಾಗದ ಆರಂಭದಿಂದ ತಿಳಿಯಬರುತ್ತದೆ. ಈತನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವೆಂದು—ಈತನು ಗಂಗಕುಲದ ರಾಜರ ಗುರುವಾದ ಅಜಿತಸೇನಾಚಾರ್ಯನೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ಭಾವಿಸಿ—ಕೆಲವು ಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ (*New Catalogus Catalogorum*—I. p. 69 ; P. V. Kane : *History of Sanskrit Poetics*, pp. 378). ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಂಗವಾಡಿಯ ಅಜಿತಸೇನನೂ ಚಾವುಂಡರಾಯ ರತ್ನ ಮೊದಲಾದವರ ಗುರುವಾದ ಅಜಿತಸೇನನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. 'ಅಲಂಕಾರಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯ ಕರ್ತೃ ಜಿನಸೇನಾಚಾರ್ಯನೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿರುವವರೂ ಉಂಟು. ಬಂಗವಾಡಿಯಲ್ಲಿ ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಮರಾಯನೆಂಬ ಆಲೂಪ ರಾಜನಿಗಾಗಿ ಅಜಿತಸೇನಾಚಾರ್ಯನು ರಚಿಸಿದ 'ಶೃಂಗಾರಮಂಜರಿ' ಯೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥವುಂಟು. ಇದರ ಕರ್ತೃವೂ 'ಅಲಂಕಾರಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯ ಕರ್ತೃವೂ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಈತನು ಕನ್ನಡ ಬಲ್ಲವನೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. 'ಅಲಂಕಾರಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ಸಂಸ್ಕೃತ ಕರ್ಣಾಟಜಾತಿ'ಯೆಂಬ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗುವ ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ (೨. ೧೧೪).

ಶಾಸ್ತ್ರ', 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ' ಮತ್ತು 'ಲೋಚನ', 'ದಶರೂಪಕ', 'ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಾಶ', 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ' ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಂತೂ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಅಲ್ಲಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ; ಇವನ ಕೃತಿಯಷ್ಟೂ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ತಾನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿರುವ ವಿಷಯುವನ್ನು ಶಾರದಾತನಯನೇ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲೂ ಅವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಲ್ಲ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು 'ತಾತ್ಪರ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗುವುದೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ; ಇದು ಭೋಜರಾಜನಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಾದ ಮತವೆಂದು ನಾವು ಆಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕನೂ ಧನಂಜಯ ಧನಿಕರೂ ಹೇಳುವ ಭಾವ್ಯ-ಭಾವಕ ಸಂಬಂಧವು ಅವನಿಗೆ ಅಭಿಮತವಾದದ್ದು. ಧನಿಕನಂತೆ ಇವನೂ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನ ವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಗರನಂದಿಯ 'ನಾಟಕಲಕ್ಷಣರತ್ನಕೋಶ' ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಕಟ ವಾಗಿದೆ. ಭರತನ ಮತವನ್ನು ಶ್ರೀಹರ್ಷ, ವಿಕ್ರಮ, ಮಾತೃಗುಪ್ತ ಮೊದಲಾದವರ ಮತದ ಮೇರೆಗೆ ಒಳಹೊಕ್ಕು ಅಲ್ಲಿಂದ ತಾನು ತಂದ ರತ್ನಕೋಶವಿದೆಂದು ಗ್ರಂಥಕಾರನ ಹೇಳಿಕೆ. ಅಂತೂ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಿಧಾನ, ರಸಭಾವಾದಿಗಳು, ಲಕ್ಷಣಾದಿಗಳು ಈ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕುರಿತ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಆದ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳಿಂದ ತೆಗೆದ ಉದಾ ಹರಣೆಗಳೊಡನೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗರನಂದಿ 'ದಶರೂಪಕ' ವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಇವನ ಕೃತಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ' ಕಾರನಿಗೆ ಒಂದು ಆಕರಗ್ರಂಥವಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ 'ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ ರತ್ನ ಕೋಶ'ವು ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ.

'ರಸಾರ್ಣವಸುಧಾಕರ'ವು ಸಿಂಗಭೂಪಾಲನೆಂಬ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಭುವಿನ ಕೃತಿ (ಕಾಲ: ಸು. ೧೩೩೦); ಇದಕ್ಕೆ 'ಸಿಂಗಭೂಪಾಲೀಯ' ವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ಉಂಟು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷಣವು ಸುಲಭವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸಂಗ್ರಹವೂ ಅತಿ ವಿಸ್ತರವೂ ಆಗದಂತೆ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ; ಸಿಂಗಭೂಪಾಲನು ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಮತಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ;[14] ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳ ಜೊತೆಗೆ ತಾನೇ ರಚಿಸಿದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಸಿಂಗಭೂಪಾಲೀಯ'ದ ಮತವನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವರು ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದುಂಟು.

ಇನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಗ್ರಂಥಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗೋಣ. 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ'ದ ಹೆಸರನ್ನು ಪ್ರಸಂಗವಶದಿಂದ ಈಗಾಗಲೇ ಎತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದವನು ವಿಶ್ವನಾಥ; ಈತನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನ. 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ'ವು 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ದಂತೆಯೇ ನಾಟಕಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಒಳಕೊಂಡಿದೆ; ಆದರೆ ಇದು

---

[14] ಇವನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭೋಜ, ಶಾರದಾತನಯ ಇವರನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಗ್ರಂಥ. ವಿಶ್ವನಾಥನು ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಮ್ಮಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅಲಂಕಾರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಇವನು ರುಯ್ಯಕನ ಮತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ" ಎಂದು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಘಂಟಾಘೋಷವಾಗಿ ಹೇಳಿ, ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ 'ರಸ' ಶಬ್ದವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಇವನಿಗೆ ಸಲ್ಲತಕ್ಕದ್ದು. ರಸರಹಿತವಾದದ್ದನ್ನು ಕಾವ್ಯವೆಂದೇ ಕರೆಯಕೂಡದೆನ್ನುವಷ್ಟು ದೂರ ಇವನು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ; ಅದರಂತೆ 'ಚಿತ್ರ'ವೆಂಬ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಶೈಲಿ ಒಟ್ಟಿನಮೇಲೆ ಸರಳವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದರಿಂದಲೂ ಇದು ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರವೇಶಿಕೆ.

ಸ್ವತಂತ್ರವಿಚಾರದ ಕಾಲವು ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ, ಗ್ರಂಥಕಾರರ ಕೌಶಲವು ಬೇರೆ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಜ. ಭಾಮಹ, ದಂಡಿ ಮೊದಲಾದ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಪ್ರಾಚೀನರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು; ತಮ್ಮ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವಾಗಲೂ ಮಿತವಾಗಿ ಉಚಿತವಾಗಿ ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ವಿದ್ಯಾಧರನು (ಕಾಲ: ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೩೦೦) 'ಏಕಾವಳಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ತನಗೆ ಮಾತ್ರ ಲಾಭದಾಯಕವಾದ ಹೊಸದೊಂದು ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಲ್ಲ ಅವನೇ ರಚಿಸಿದವು. ಇಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ, ಎಂದರೆ ಇವನ ಪ್ರಭುವಾದ ಕಳಿಂಗದೇಶದ ನರಸಿಂಹನ, ಸ್ತುತಿಪರವಾದವು. ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಲು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಂಡಿತಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ವಿದ್ಯಾನಾಥನ 'ಪ್ರತಾಪರುದ್ರಯಶೋಭೂಷಣ' (ಅಥವಾ 'ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ')ವೂ ಇದೇ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಹೊರಟು ಬರೆದದ್ದು (ಇವನ ಕಾಲವೂ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೩೦೦).

"ಪ್ರತಾಪರುದ್ರದೇವಸ್ಯ ಗುಣಾನಾಶ್ರಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಃ |
ಅಲಂಕಾರಪ್ರಬಂಧೋಽಯಂ ಸಂತಃ ಕರ್ಣೋತ್ಸವೋಽಸ್ತು ವಃ ||"[15] (೧-೯)

ಎಂದು ವಿದ್ಯಾನಾಥನು ಹಾರೈಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಪರೀತ್ಯವೇನೆಂದರೆ, ನಾಟಕಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಪ್ರತಾಪರುದ್ರನ ಕಥೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ತಾನೇ ರಚಿಸಿದ "ಸಾಂಗ"ವಾದ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿದ್ಯಾನಾಥನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ತಾನು ಸೇರಿಸಿರುವ ಅಂಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟು ಲಕ್ಷಣಪೂರ್ಣವಾದರೂ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಸಿಕರಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದವೇನೂ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ![16]

---

[15] "ಪ್ರತಾಪರುದ್ರದೇವನ ಗುಣಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ರಚಿತವಾದ ಈ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥವು, ಓ ಸಜ್ಜನರೇ, ನಿಮ್ಮ ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಹಬ್ಬವಾಗಲಿ!"

[16] 'ಏಕಾವಳಿ'ಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಟೀಕಾಕಾರನಾದ ಮಲ್ಲಿನಾಥನೂ 'ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ'ಕ್ಕೆ ಅವನ ಮಗನಾದ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳೆವಳಿಗೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ, ಸಿದ್ಧಾಂತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಷ್ಟು ಗಣ್ಯರಲ್ಲದ ಇತ್ತೀಚಿನ ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ವಿಷಯವನ್ನು, ಅವರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಸೂಚಿಸದೆ, ಕೈಬಿಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೂ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರಮದಿಗ್ಗಜವೆನಿಸುವ ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತ, ಆತನ ಕಟುಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತ ಇವರಿಬ್ಬರ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳದೆ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಮುಗಿಸುವಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನ 'ಕುವಲಯಾನಂದ', 'ಚಿತ್ರಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವಾಗ 'ಕುವಲಯಾನಂದ'ಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗ್ರಂಥವಾದ ಜಯದೇವನ 'ಚಂದ್ರಾಲೋಕ' ವನ್ನೂ ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತು ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜಯದೇವನ ಕಾಲ ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನ. ಇವನು[17] 'ಚಂದ್ರಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕಾವ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೂ, ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಹೊಂದಿರತಕ್ಕ ಭಾಗವು ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ಪ್ರಕರಣ; ಅದರಲ್ಲಿ ನೂರು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೂ ಸರಳವಾದ ಲಕ್ಷಣವೂ, ಲಾಕ್ಷಣಿಕನೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾದರೂ ರಮ್ಯವೂ ಉಚಿತವೂ ಆದ ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಶ್ಲೋಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಅಡಕವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪ್ರಥಮ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಗ್ರಂಥ. 'ಚಂದ್ರಾಲೋಕ'ದ ಈ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ಭಾಗವನ್ನೇ ಅತ್ಯಲ್ಪವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೊಡನೆ ಮೂಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚೆ, ಉದಾಹರಣೆ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಬೆಳಸಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಇಪ್ಪತ್ತುನಾಲ್ಕು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೇರಿಸಿ ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನು 'ಕುವಲಯಾನಂದ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಈಗ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ 'ಕುವಲಯಾನಂದ'ವೇ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಮಾಣಗ್ರಂಥವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. 'ಚಿತ್ರಮೀಮಾಂಸೆ' ಅಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನು ಧ್ವನಿ, ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯ. ಚಿತ್ರ ಎಂಬ ಕಾವ್ಯವಿಭಾಗವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿ, ಅರ್ಥಚಿತ್ರರೂಪವಾದ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳ "ಪ್ರಸನ್ನವಿಸ್ತೀರ್ಣ" ವಾದ ವಿವೇಚನೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ಉಪಮೆಯಿಂದ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯವರೆಗೆ ಹನ್ನೆರಡು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲೇ ಗ್ರಂಥವು ತ್ರುಟಿತವಾಗಿದೆ.

ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನು ದ್ರಾವಿಡದೇಶದವನು; ಈತನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೨೦—೧೫೯೩ ಎಂದು ಕೆಲವರೂ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೫೪—೧೬೨೬ ಎಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನೂ ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನೂ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಾದರೂ ಸಮಕಾಲಿಕರಾಗಿದ್ದರೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ, ಎರಡನೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಹೆಚ್ಚು

---

[17] ಜಯದೇವನಿಗೆ ಪೀಯೂಷವರ್ಷನೆಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ; 'ಪ್ರಸನ್ನರಾಘವ' ನಾಟಕದ ಕರ್ತೃವಾದ ಜಯದೇವನೇ ಈತನೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಅಧಾರವುಂಟು. 'ಗೀತಗೋವಿಂದ'ದ ಕರ್ತೃ ಬೇರೊಬ್ಬ ಜಯದೇವ; ಈತನಲ್ಲ.

ಉಪಾದೇಯವೆನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.[18] ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನು ದೊಡ್ಡ ಪಂಡಿತ. ನೂರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡಿದವನು.[19] ಈತನು ಶಿವಾದ್ವೈತವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ. ಈತನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಉಂಟು. ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಕರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆಯೂ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಮೃದುಹೃದಯವೂ ಸೇರಿದ್ದುವಂತೆ. ಒಮ್ಮೆ ಯಾಗವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಪಶುವಧೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಆತನಿಗೆ ಕರುಳು ಚುಚ್ಚಿ, "ವೇದಮೇ, ಉನ್ನೈ ನಂಬಿನೇನ್" ("ವೇದವೇ, ನಿನ್ನನ್ನು ನಂಬಿದೆನು!") ಎಂದುಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿದನಂತೆ!

ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನ ಪ್ರಬಲ ವಿರೋಧಿ ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತರಾಜ. (ಕಾಲ: ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಭಾಗ.) ಈ "ಪಂಡಿತರಾಜ" ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ದೆಹಲಿಯ ಷಹಜಹಾನ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಇವನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಂತೆ ತಿಳಿಯುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ಇವನು ಆತನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ಬಹುಶಃ ಅವನ ಮಗ ದಾರಾಷಿಕೋ, ಮಾವ ಆಸಫ್‌ಖಾನ್ ಇವರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವು ಕಾಲವಾದರೂ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. 'ಆಸಫವಿಲಾಸ'ವೆಂಬ ಇವನ ಗದ್ಯಕಾವ್ಯವು ಮೇಲೆ ಕಂಡ ಆಸಫ್‌ಖಾನನನ್ನೇ ಕುರಿತದ್ದು. ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನು ಪ್ರಾಣನಾರಾಯಣನೆಂಬ ಕಾಮರೂಪದ ದೊರೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂದೂ ಕೆಲವರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ; ಇದಕ್ಕೆ ಅವನ 'ಪ್ರಾಣಾಭರಣ'ವೆಂಬ ಕಾವ್ಯವೇ ಆಧಾರ. ಪಂಡಿತರಾಜನು ಒಬ್ಬ ಯವನ ಸುಂದರಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ವರಿಸಿದನೆಂದೂ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಕುಲದವರ ಬಹಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದನೆಂದೂ ಬಳಿಕ ಕಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಗಾಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದನೆಂದೂ ಕಥೆಗಳುಂಟು.[20]

ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ; ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಯೂ ಹೌದು. ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಕಾವ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅವನ 'ಭಾಮಿನೀ ವಿಲಾಸ', 'ಜಗದಾಭರಣ', 'ಕರುಣಾಲಹರೀ' 'ಪೀಯೂಷಲಹರೀ' ಮೊದಲಾದ ಸ್ತೋತ್ರಗಳು— ಇವನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಈತನು ತನ್ನ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ತನ್ನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

---

18 Y. Mahalinga Sastri: 'Appayya Dīkṣita's Age' (*JORM*, II, pp. 225–237); P. V. Kane: *History of Sanskrit Poetics*, pp. 307–309 ನೋಡಿ.

19 ಶಬ್ದದ ಅಭಿಧಾ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ 'ವೃತ್ತಿ ವಾರ್ತಿಕ' ವೆಂಬ ಈತನ ಕೃತಿಯ ಹೆಸರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

20 ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣಪ್ಪ: 'ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತರಾಜ' (ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ, XVI. ೨) ಈ ಲೇಖನವನ್ನೂ, V. A. Ramaswami Sastri: *Jagannātha Paṇḍita* (Annamalai Sanskrit Series) ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ನೋಡಿ.

ನಿರ್ಮಾಯ ನೂತನಮುದಾಹರಣಾನುರೂಪಂ
ಕಾವ್ಯಂ ಮಯಾತ್ರ ನಿಹಿತಂ ನ ಪರಸ್ಯ ಕಿಂಚಿತ್ |
ಕಿಂ ಸೇವ್ಯತೇ ಸುಮನಸಾಂ ಮನಸಾಪಿ ಗಂಧಃ
ಕಸ್ತೂರಿಕಾಜನನಶಕ್ತಿಭೃತಾ ಮೃಗೇಣ ||[21]

('ರಸಗಂಗಾಧರ', ಪು. ೩)

ಎಂದು ಕೆಚ್ಚಿನಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ತನ್ನ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ತಾರ್ಕಿಕಸಮ್ಮತವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಚಯವೂ ಆವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನ 'ರಸಗಂಗಾಧರ'ವು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರೌಢ ಗ್ರಂಥ. ಇದರಲ್ಲಿ ಆತನ ತೀಕ್ಷ್ಣಮತಿಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನೋವೃತ್ತಿಯೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನರಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ, ಅವರು ಎಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡವರಾಗಲಿ, ಅವಿಚಾರಿತವಾಗಿ ಅವನು ಗೌರವಿಸತಕ್ಕವನಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗ್ರಂಥದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಾಗಲೇ ವಾಮನ, ಮಮ್ಮಟ, ವಿಶ್ವನಾಥ ಮೊದಲಾದವರ ಮತಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ; ಮುಂದೆ ಕೂಡ ಇದೇ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ, ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಕಾರನಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಗೌರವವನ್ನು ಇಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ಸಮಯಬಿದ್ದರೆ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಕೂಡ ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನು ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆಲ್ಲ ರಸವೇ ಆತ್ಮವೆಂದು ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ರಸಧ್ವನಿಯೇ ಪರಮರಮಣೀಯವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ 'ರಸಗಂಗಾಧರ'ವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನೂ ಅದರ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು "ಆನನ"ಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದನ್ನೂ ನೋಡಿದರೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಐದು ಆನನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಜಗನ್ನಾಥನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈಗ ದೊರೆತಿರುವವು ಎರಡೇ ಆನನಗಳು; ಎರಡನೆಯದು ಕೂಡ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಲ್ಲ. ಇವುಗಳೊಳಗೆ ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಸವಿಚಾರವೂ, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಕ ಧ್ವನಿಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ. ಜಗನ್ನಾಥನ ಕುಶಾಗ್ರಬುದ್ಧಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅವನು ರುಯ್ಯಕ, ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತ—ಇವರ ಮತಗಳನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನ ಮೇಲಂತೂ ಅವನಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಶಃ ಕ್ರೋಧವಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಎಳೆದುತಂದು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. "ದ್ರವಿಡ ಶಿಶು"

---

[21] "ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವ ಕವನವನ್ನು ನಾನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಇಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿದ್ದೇನೆ; ಅನ್ಯರದು ಏನನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಲ್ಲ. ಕಸ್ತೂರಿಯನ್ನು ಉತ್ಪತ್ತಿಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಮೃಗವು ಕುಸುಮಗಳ ಗಂಧವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಾದರೂ ಸೇವಿಸೀತೆ ?"

ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಕರೆಯುವುದಕ್ಕೂ ಇವನು ಹಿಂದು ಮುಂದು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. (ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನು ಆಂಧ್ರನೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಡಬೇಕು.)

'ರಸಗಂಗಾಧರ'ದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಖಂಡಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನ 'ಚಿತ್ರಮೀಮಾಂಸೆ'ಯನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಜಗನ್ನಾಥನು ತನ್ನ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ 'ಚಿತ್ರಮೀಮಾಂಸಾಖಂಡನ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡಿದನು. ಅದರಲ್ಲಿ,

ಸೂಕ್ಷ್ಮಂ ವಿಭಾವ್ಯ ಮಯಕಾ ಸಮುದೀರಿತಾನಾಂ
ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತಕೃತಾವಿಹ ದೂಷಣಾನಾಂ |
ನಿರ್ಮತ್ಸರೋ ಯದಿ ಸಮುದ್ಧರಣಂ ವಿದಧ್ಯಾ-
ದಸ್ಯಾಹಮುಜ್ಜ್ವಲಮತೇಶ್ಚರಣೌ ವಹಾಮಿ ||[22]

ಎಂದು ಮೊದಲಲ್ಲೇ ವೀರಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಬರುತ್ತದೆ! ಪಂಡಿತರಾಜನ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಮುಂದೆ ಬೇರೆ ಯಾರ ವಾದವೂ ಸಾಗದಿದ್ದರೂ, ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನ ತಲೆಯಮೇಲೆ ಆತನು ಹೊರಿಸುವ ದೋಷಗಳೆಲ್ಲವೂ ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ಇವೆಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಮನಸ್ಸು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

---

22 "ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಚಾರಮಾಡಿ ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ನಾನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳಿರುವ ದೋಷಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮತ್ಸರನಾದವನು ಪರಿಹಾರಮಾಡಿದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಆ ಉಜ್ಜ್ವಲಮತಿಯ ಪಾದಗಳನ್ನು ನಾನು ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ."

೭. ವಿಶೇಷ ವಿಚಾರ

ಅತಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವೂ ಹಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಮೇಲಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಎಷ್ಟೆಂಬುದು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಮನವರಿಕೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ಇತಿಹಾಸದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗಿರುವಂತೆ, ಈ ಗ್ರಂಥವಾಹಿನಿ ಒಂದೂವರೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಉದ್ದವಾದ ಕಾಲಪಥದಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಕೃಶವಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬುಹೊಳೆಯಾಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಕವಲೊಡೆದು, ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು, ನಡುವೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಗಿಹೋಗದೆ, ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಮಾನ ವೈಭವದಿಂದ ಹರಿದುಬಂದಿತು. 'ರಸಗಂಗಾಧರ' ಕಾರನೇ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಉದ್ದಾಮ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೂ ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆಯ ತನಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಗ್ರಂಥರಚನೆ ನಡೆಯುವುದೇನೂ ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಮೈಸೂರಿನ ಪರಕಾಲಮಠದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಬ್ರಹ್ಮತಂತ್ರ ಪರಕಾಲ ಯತೀಂದ್ರರು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೯೯ರಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಿದ 'ಅಲಂಕಾರ ಮಣಿಹಾರ'ವೆಂಬ ದೀರ್ಘಕೃತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.[1] ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯಾಗಿ ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡಿದವರ ಸಂಖ್ಯೆ (ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ) ಒಂದು ಸಾವಿರದ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು; ಹೆಸರನ್ನು ಕೂಡ ಉಳಿಸದೆ ಗತಿಸಿಹೋದವರು ಎಷ್ಟು ಮಂದಿಯುಂಟೋ! ಅಲ್ಲದೆ, ಇದಷ್ಟೂ ಕೇವಲ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬರೆದವರ ವಿಷಯ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ದೇಶ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೆಳೆದ ಗ್ರಂಥರಾಶಿಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೇ ತಂದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಕಾಶ್ಮೀರಕ್ಕೆ ಶಾರದಾಪೀಠವೆಂಬ ಪುರಾತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯುಂಟು. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ರೂಪರಚನೆಗಂತೂ ಅದೇ ತೌರೂರೆಂದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು. ಭಾಮಹ, ಉದ್ಭಟ, ವಾಮನ, ಆನಂದವರ್ಧನ, ಕುಂತಕ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ, ಮಮ್ಮಟ, ರುಯ್ಯಕ—ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಕಾಶ್ಮೀರದವರು; ಇವರಲ್ಲನೇಕರು "ರಾಜಾನಕ" ಎಂಬ ಬಿರುದಿಗೆ ಭಾಗಿಗಳಾಗಿದ್ದವರು. ಪ್ರಾಚೀನರಲ್ಲಿ ದಂಡಿ, ರಾಜಶೇಖರ—ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಮಾತ್ರ ಕಾಶ್ಮೀರದವರಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ದಂಡಿ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ; ರಾಜಶೇಖರನು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದವನು.

ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ, ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ನೋಡಿರುವಂತೆ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರನ್ನುಳಿದು ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರಕರೆಲ್ಲರೂ ಕ್ರಿ. ಶ. ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನವು

---

[1] ಇದರಲ್ಲಿರುವ ಮೂಲಕಾರಿಕೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ೨೪೨೮ ; ಈ ಕಾರಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಯೂ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರೇ ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಸ್ತುತಿಪರವಾದ ಉದಾಹರಣ ಪದ್ಯಗಳೂ ಇವೆ. ಒಟ್ಟು ಗ್ರಂಥವು ನಾಲ್ಕು ಸಂಪುಟಗಳಾಗಿ ಮೈಸೂರು ಓರಿಯೆಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾಗಿದೆ.

ಮುಗಿಯುವುದರೊಳಗೆ ಸಂದುಹೋಗಿದ್ದರು. ಈ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ, ಮಮ್ಮಟನ 'ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ'ವು ಪ್ರತಿಭಾಯುಗವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಪರಿಷ್ಕಾರಯುಗವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಈಚಿನವರ ಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲ, ಒಂದೆರಡು ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಗಣಿಸದೆ ಬಿಟ್ಟರೆ, ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣ ಮಾತ್ರ. ಶಾಸ್ತ್ರನಿರ್ಮಾಪಕರ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಗುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಂಡವು ಉರಿದುಹೋಗಿ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಬೂದಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ಭರತ, ಧ್ವನಿಕಾರ ಮೊದಲಾದವರು ಹೂಡಿದ ವಾದಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿದ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಈಚಿನವರು ಎಷ್ಟೋಸಲ ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡಿ ತಿರುಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ, ನಿಸ್ಸಾರವಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋವೇಳೆ, ನಿರರ್ಥಕವಾದ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ಹೊರೆಯಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಲಂಕಾರಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಧ್ವಜಸ್ತಂಭವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಉದ್ಭಟನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿರತಕ್ಕ ಅಲಂಕಾರ ಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ೪೧; ಆದರೆ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸದಿರುವ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನ ದಲ್ಲಾದರೆ ಇವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದು ಕುವಲಯಾನಂದದಲ್ಲಿ ೧೨೪ಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದದ್ದು ಧ್ವನಿಪ್ರಭೇದ ಕಲ್ಪನೆ; 'ಪ್ರತಾಪ ರುದ್ರೀಯ' ಕಾರನು ಲೆಕ್ಕಹಾಕಿ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ೫,೩೦೪ ಬಗೆಗಳೆಂದು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.[2] ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪುಣ್ಯಕ್ಕೆ ಅವನು ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ!

ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಕ್ಷ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಕೊರತೆಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ನೋಡಿದ್ದೇ ವಷ್ಟೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವ ಕಾರ್ಯವೂ ಹಿಂದೆಯೇ ಮೊದಲಾಯಿತು. 'ಅಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವ'ಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಸಮುದ್ರಬಂಧನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಈ ಕೆಳಗಿನ ವಿಭಾಗವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ:

> "ಇಹ ವಿಶಿಷ್ಟೌ ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಕಾವ್ಯಂ. ತಯೋಶ್ಚ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಂ ಧರ್ಮ ಮುಖೇನ ವ್ಯಾಪಾರಮುಖೇನ ವ್ಯಂಗ್ಯಮುಖೇನ ವಾ ಇತಿ ತ್ರಯ ಪಕ್ಷಾಃ. ಆದ್ಯೇಽಪಿ ಅಲಂಕಾರತೋ ಗುಣತೋ ವಾ ಇತಿ ದ್ವೈಧಂ. ದ್ವಿತೀಯೇಽಪಿ ಭಣಿತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯೇಣ ಭೋಗಕೃತ್ತ್ವೇನ ವಾ ಇತಿ ದ್ವೈಧಂ. ಇತಿ ಪಂಚಸು ಪಕ್ಷೇಷು ಆದ್ಯ ಉದ್ಭಟಾದಿ ಭಿರಂಗೀಕೃತಃ ದ್ವಿತೀಯೋ ವಾಮನೇನ ತೃತೀಯೋ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತಕಾರೇಣ ಚತುರ್ಥೋ ಭಟ್ಟನಾಯಕೇನ ಪಂಚಮು ಆನಂದವರ್ಧನೇನ..." (ಪು. ೩-೪).

"ಇಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೇ ಕಾವ್ಯ. ಅವುಗಳಿಗೆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬರುವುದು ಧರ್ಮದ ಮೂಲಕ, ವ್ಯಾಪಾರದ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಕ — ಹೀಗೆ ಮೂರು ಪಕ್ಷಗಳು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ [ಎಂದರೆ, ಧರ್ಮಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ] ಅಲಂಕಾರದ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಗುಣದ ಮೂಲಕ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ [ಎಂದರೆ, ವ್ಯಾಪಾರ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ] ಕೂಡ ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಭೋಗೀಕರಣದ ಮೂಲಕ ಎಂದು

---

[2] ಧ್ವನಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ (ಮಿಶ್ರಭೇದಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು) ೧೦,೪೫೫ ಆಗುವುದೆಂದು ಇವನಿಗೂ ಮೊದಲೇ ಮಮ್ಮಟನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದನು! (ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ, ೪.೨೧)

ಎರಡು ಬಗೆ: ಈ ಐದು ಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಉದ್ಭಟಾದಿಗಳೂ, ಎರಡನೆಯದನ್ನು ವಾಮನನೂ, ಮೂರನೆಯದನ್ನು 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ'ಕಾರನೂ, ನಾಲ್ಕನೆಯದನ್ನು ಭಟ್ಟನಾಯಕನೂ ಐದನೆಯದನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನನೂ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ . . ."— ಹೀಗೆ ಸಮುದ್ರಬಂಧನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ, ಅಲಂಕಾರ, ಗುಣ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಭೋಗೀಕರಣ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಇವೈದರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪಕ್ಷದ ಹೃದಯ. (ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ'ಕಾರನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿತವಾದ ಅನುಮಾನದ ಹೆಸರನ್ನೂ ಎತ್ತಿ, ಅದು ವಿಚಾರ ಕ್ಷಮವಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಸಮುದ್ರಬಂಧನು ಒತ್ತರಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.)

ಇವುಗಳೊಳಗೆ, ಅಲಂಕಾರ ಗುಣ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಡುವ ಪಕ್ಷಗಳು ನಮಗೆ ಆಗಲೇ ಅಲಂಕಾರಪ್ರಸ್ಥಾನ, ರೀತಿಪ್ರಸ್ಥಾನ,[3] ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಪರಿಚಿತವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ, ಒಂದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಖಂಡಿಸಿ ಉದಿಸಿದ ವಿಧಾನ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಸ್ಥಾನವೆಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಅವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳ ಮುಖ್ಯತತ್ತ್ವವೇನೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಈ ಮೊದಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಇನ್ನು ಉಳಿದಿರತಕ್ಕವೆಂದರೆ, "ವ್ಯಾಪಾರ" ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ಸಮುದ್ರಬಂಧನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಕುಂತಕ ಭಟ್ಟನಾಯಕರ ಪಕ್ಷಗಳು. "ವ್ಯಾಪಾರ" ಎಂದರೆ ಕ್ರಿಯಾಕ್ರಮ. ಕುಂತಕನ ಮತದಂತೆ ವಕ್ರಕವಿವ್ಯಾಪಾರವೇ ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಣಿತಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಅಥವಾ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ. ಈ ವಕ್ರಕವಿವ್ಯಾಪಾರವು ಕವಿಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯಾಪಾರವೇ ಹೊರತು ಬೇರೊಂದಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಕುಂತಕನ ದೃಷ್ಟಿಯೆಲ್ಲಾ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಹೇಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡು ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುವುದೆಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ನೂತನ ಮಾರ್ಗ. 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ'ಯಿಲ್ಲದೆ ಅಲಂಕಾರವೇ ಆಗದೆಂದು ಭಾಮಹನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದನು; ಕುಂತಕನು ಅವನನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಆದಕಾರಣ ಇವನ್ನು ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನಕ್ಕೇ ಸೇರಿಸಿಬಿಡಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅನ್ಯಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಂತಕನಿಗೆ ಭಾಮಹನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ದೊರೆತದ್ದೆಲ್ಲ ಒಂದು ಸೂಚನೆ; ಅದನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ವರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಮಗ್ರ ಪ್ರಬಂಧದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದು ಗಣನಾರ್ಹವಾದ ಕಾರ್ಯ. ಕುಂತಕನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಗ್ರಂಥರಚನೆಮಾಡದಿದ್ದರೂ ಅವನ ವಕ್ರೋಕ್ತಿವಾದವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಸ್ಥಾನವೆಂದೇ ಕರೆಯುವುದು ಉತ್ತಮ.

---

[3] ಕೆಲವರು ಗುಣಕ್ಕೂ ರೀತಿಗೂ ಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ದಂಡಿಯದು ಗುಣಪಕ್ಷವೆಂದೂ ವಾಮನನದು ರೀತಿಪಕ್ಷವೆಂದೂ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಹಾಗೆಯೇ, ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವುದರಿಂದ ಅವನದನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಸ್ಥಾನವಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಭೇದಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಒಂದೊಂದು ಪಂಗಡವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನಿಗೂ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಸ್ಥಾನವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದೀತು.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುಂತಕನು ಒಂದು ತುದಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯಿಂದ ನೋಡಿದನು. ಕುಂತಕನಿಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯಾಪಾರವಾದರೆ ಇವನಿಗೆ ಅದು ಸಹೃದಯನ ರಸಾನುಭವವ್ಯಾಪಾರ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅವುಗಳಿಂದ ವಾಚಕನಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದವು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಗುವುದೆಂದು ವಿಚಾರಮಾಡಿದನು.

ಶಬ್ದಪ್ರಾಧಾನ್ಯಮಾಶ್ರಿತ್ಯ ತತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಂ ಪೃಥಗ್ವಿದುಃ |
ಅರ್ಥೇ ತತ್ತ್ವೇನ ಯುಕ್ತೇ ತು ವದಂತ್ಯಾಖ್ಯಾನಮೇತಯೋಃ |
ದ್ವಯೋರ್ಗುಣತ್ವೇ ವ್ಯಾಪಾರಪ್ರಾಧಾನ್ಯೇ ಕಾವ್ಯಗೀರ್ಭವೇತ್ ||

ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಮೊದಲುಗೊಂಡು[4] ಹಲವರು ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಇದರ ಒಟ್ಟು ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸ ಬಹುದು; "ಶಬ್ದಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು [ಎಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ವೇದವನ್ನು] ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗಣಿಸಿದರು. ಅರ್ಥವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ, ಆಖ್ಯಾನ [ಎಂದರೆ, ಪುರಾಣಾದಿಗಳು] ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇವೆರಡೂ [ಎಂದರೆ, ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಗಳೆರಡೂ] ಗೌಣವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರವು ಪ್ರಧಾನವಾದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಾಣಿಯಾಗುವುದು." ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಕೃತವಾದದ್ದು ಕಾವ್ಯದ ವಿಷಯ.[5] ಇದರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಅಮುಖ್ಯ. ಶಬ್ದದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಅಭಿಧೇಯಾರ್ಥವು ಹೊರಟ ಮೇಲೆ ಭಾವಕತ್ವ (ಅಥವಾ ಭಾವನಾ), ಭೋಗೀಕರಣ ಎಂಬ ಇನ್ನೆರಡು ಕಾರ್ಯಗಳು ನಡೆದು ವಾಚಕನಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದವು ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನೇ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಇಲ್ಲಿ "ವ್ಯಾಪಾರ" ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು. ಅವನಿಗೆ ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಸಮಸ್ತ ಸಾರ; ಆದರೆ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯುಂಟೆಂದು ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಇವನದೇ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಸ್ಥಾನವಾಯಿತು. ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲೇ ರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ವಿದ್ದುದು ನಿಜ; ಆದರೆ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ಕಾವ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಲೊಲ್ಲಟ, ಶಂಕುಕ ಮೊದಲಾದವರು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರಮಾಡುವಾಗ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದುದು ಅಭಿನಯಯೋಗ್ಯ ವಾದ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನಲ್ಲ. ಧ್ವನಿವಾದವನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ದರೂ ಕೂಡ, ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಣವೆಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಾರ್ಥ

---

[4] 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ' II, ೨೯೮. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ವ್ಯಾಪಾರ' ಎಂದರೆ ಅಭಿಧಾ ವ್ಯಾಪಾರವೆಂದು ಅರ್ಥಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನಿಗೆ ಸಮ್ಮತವೇ ಆಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅಭಿಧಾ ವ್ಯಾಪಾರದೊಳಗೇ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಜ್ಞಾನ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಭಾವನಾ ಭೋಗೀಕರಣಗಳ ತನಕ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೂ ಅಡಕವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಭಾವನಾ ಭೋಗೀಕರಣ ಎಂಬವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ೨೧ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ.

[5] ಶಬ್ದಪ್ರಧಾನ ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದರ ವಿಚಾರ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಗಳಿಂದ ಅದು ಹೇಗೆ ಭಾವ್ಯವಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲು ನಿರೂಪಿಸಿದವನು ಭಟ್ಟ ನಾಯಕನೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇವನ "ಭೋಗೀಕರಣ" ವಾದವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಖಂಡಿಸಿದನು; ಆದರೂ ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ 'ದಶ ರೂಪಕ', 'ಭಾವಪ್ರಕಾಶನ' ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಜೀವಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ಆದಕಾರಣ ಭಟ್ಟನಾಯಕನದೂ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮಾರ್ಗವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಅಲಂಕಾರ ರೀತಿ ಧ್ವನಿಗಳಂತೆ ರಸಪ್ರಸ್ಥಾನವೆಂಬುದೂ ಒಂದು ಉಂಟೆಂದು ಕೆಲವು ಮಂದಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮತ. ಇದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಯಾರು ಯಾರನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಬೇಕು? ಭರತನನ್ನೂ ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿಗೆ ತರೋಣ ಎನ್ನ ಬಹುದು. ಹಾಗಾದರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಮಕುಟಮಣಿಯಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸ್ಥಾನವೆಲ್ಲಿ?— ರಸಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ, ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ? ಅನುಮಾನವಾದಿಯಾದರೂ, ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೆಂದು ಸಾರಿದ ಮಹಿಮಭಟ್ಟನೂ ಇಲ್ಲಿಗೇ ಬರು ತ್ತಾನೋ? ಇನ್ನು, ಭೋಜರಾಜನೋ?— ನಿಜವಾದ ವಿಷಯವೇನೆಂದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಾದವು ಕೇವಲ ಒಂದು ಪ್ರಸ್ಥಾನವಲ್ಲ; ಅದು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳ ಗಮ್ಯಸ್ಥಾನ. ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಯ ಕಥೆಯೆಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದು; ಇದರ ಮಜಲು ಮಜಲನ್ನೂ ನಾವು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಗುಡಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ದರೆ, ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ಅದರ ಹೊರಗೋಡೆಯನ್ನು ಸುತ್ತುವುದರಲ್ಲೇ ಕಾಲ ಕಳೆದರು; ರಸವನ್ನು ಕೂಡ ಆ ಹೊರಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಕೆತ್ತಿರುವ ಅನೇಕ ವಿಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಅವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಒಂದು ವಿಗ್ರಹವು ಮುಕ್ಕಾದರೂ ಮುರಿದು ಬಿದ್ದರೂ ಗುಡಿಗೆ ಯಾವ ಭಂಗವೂ ತಟ್ಟುವಂತೆ ಅವರಿಗೆ ತೋರಲಿಲ್ಲ. ರೀತಿಪ್ರಸ್ಥಾನ ದಲ್ಲಿ ರಸವು ಗುಡಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು; ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಯತವಾದ ಅಂಗವಾಯಿತು; ಆದರೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗರ್ಭಗುಡಿಯ ದ್ವಾರಪಾಲಕ ನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದೋ ಏನೋ. ಧ್ವನಿಕಾರನು ಬಂದು ರಸದ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನರಿತು ಒಳಪೀಠದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಇದೇ ಕಾವ್ಯಮಂದಿರದ ಅಧಿದೈವವೆಂದು ಗೊತ್ತಾಯಿತು. ಆದರೂ, ಈ ವಿಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಣಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ ಮಾಡಿದವನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು. ಭಟ್ಟನಾಯಕ, ಮಹಿಮಭಟ್ಟ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಈ ದೈವದ ಆರಾಧಕರೇ ಸರಿ; ಇವರಿಗೂ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರಿಗೂ ಆರಾಧನೆಯ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭೇದ. ಇನ್ನು ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ರಸದ ಹೆಸರನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಉದ್ಘೋಷಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ವಿಶ್ವನಾಥನಿಗೆ ಉಳಿಯಿತು; ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸತಕ್ಕವನೆಂದರೆ ಜಗನ್ನಾಥನು ಮಾತ್ರ; ಅವನೂ ಕೂಡ ರಸಧ್ವನಿಯ ಪರಮ ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತಕಂಠನಾಗಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ.

ರಸವು ಅನುಭವ ವಿಶೇಷ. ಲೋಕರೂಢಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಒಂದು ಉಪಕರಣ ಮಾತ್ರ. ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಸಹೃದಯನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವುಂಟಾದಾಗಲೇ ಕಾವ್ಯವು ಕಾವ್ಯವಾಗತಕ್ಕದ್ದು. ಭಾರತೀಯ

ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರದ ಗಮನವೆಲ್ಲ ಈ ಅನುಭವದ ಕಡೆಗೆ. ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಇದನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಾಮಗ್ರಿ ಯಾವುದು? ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಅದರ ಅಂಗಾಂಗ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಇದರಿಂದ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಇದೆಲ್ಲದರ ವಿವೇಚನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಅನುಭವವು ಮೊದಲು ಕವಿಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಉದಿಸಿ ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಾರ್ಥವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಬೇಕಷ್ಟೆ. ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಅರಿತಿದ್ದರೂ, ಕವಿಗೆ ಅನುಭವ ಹೇಗೆ ಒದಗುತ್ತದೆ, ಅದು "ಕಾವ್ಯ" ರೂಪವನ್ನು ಹೇಗೆ ತಳೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗಮನಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ವಿಷಯ. ಆದಕಾರಣ ಪ್ರಾಚ್ಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗುತ್ತವೆ.

ಶುಷ್ಕದಾರ್ಶನಿಕರಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಭಿರುಚಿಯೂ ಗೌರವವೂ ಹುಟ್ಟದಿರಬಹುದು; ತಾರ್ಕಿಕ ಮೀಮಾಂಸಕಾದಿಗಳನ್ನು ನೀರಸರೆಂದು ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಕುಚೋದ್ಯ ಮಾಡಿರಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೂ ಮಿಕ್ಕ ಶಾಸ್ತ್ರ ದರ್ಶನಾದಿಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಎಂದಿಗೂ ಭಾವಿಸಕೂಡದು. ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವು ಕಿರಿಯ ಮಗುವೆಂದು ಪ್ರಾರಂಭದ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ; ಆದಕಾರಣವೇ ಅದು ಹಿರಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೀರಿ ದೃಢವಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷಣ ಕಾರರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ವ್ಯಾಕರಣ, ನ್ಯಾಯ, ಮೀಮಾಂಸಾ, ವೇದಾಂತ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವರು; ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಂಥವರು ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗಳೆರಡರ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ನಿರರ್ಗಳತೆಯಿಂದ ಮುಂದುವರಿದ ಸವ್ಯಸಾಚಿಗಳು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವು ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ ಶಬ್ದಮಯವಷ್ಟೆ; ಶಬ್ದಶುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಕವಿಯ ಪ್ರಥಮ ಕರ್ತವ್ಯ. ಆದಕಾರಣ, ಭಾಮಹ ವಾಮನ ಮೊದಲಾದವರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವ್ಯಾಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ ಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸಲು ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕರಣವೇ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನದವರಿಗೆ ವೈಯಾಕರಣರಲ್ಲಿ ಪರಮ ಗೌರವ; ವೈಯಾಕರಣರ ಸ್ಫೋಟವಾದವೇ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಆಕರವೆಂದೂ ಅವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯೆಂಬ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರವೊಂದು ಬೇರೆ ಉಂಟೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ವೈಯಾಕರಣರಾಗಲಿ ನೈಯಾಯಿಕರೇ ಮೊದಲಾದ ದಾರ್ಶನಿಕರಾಗಲಿ ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ;[6] ಮೊದಮೊದಲಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಆಲಂಕಾರಿಕರೂ ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಆಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷದವರ

---

[6] "There is no evidence to believe that *vyañjanā* was ever recognsied by the ancient grammarians. Among the grammarians Nāgeśa has definitely supported *vyañjanā*, and he lays much emphasis on the desirability of acknowledging it from the standpoint of grammar . . . ." (P. C. Chakravarti : *The Philosophy of Sanskrit Grammar*, p. 395).

ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಖಂಡಿಸಿ, ಅವರವರ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಅವರವರಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟು ಧ್ವನಿಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡಲು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಕಾರನೂ ಅವನ ಪಕ್ಷದವರೂ ಅತಿಶಯ ಬುದ್ಧಿ ಕೌಶಲವನ್ನೂ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಅವರ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಾಯ ಭಾಗವು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ವಾದಭೂಮಿಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಮಿಕ್ಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೊಂದಿಗಿದ್ದ ಸಂಸರ್ಗವೂ ಸಂಘರ್ಷವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾರತೀಯ ದರ್ಶನಗಳು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಆಂತರಿಕವಾಗಿ ತಿದ್ದಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಹಲವು ಉಂಟು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದೆಂದರೆ, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಾದಪ್ರಕರಣ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ "ಭುಕ್ತಿವಾದ"ವನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು "ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ"ವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದನಷ್ಟೆ. ಈ ಎರಡು ವಾದಗಳೂ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಾಂಖ್ಯ ಮತ್ತು ವೇದಾಂತ ದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರೊ॥ ಎಂ. ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರು ನಿದರ್ಶಿಸಿ, ಈ ಎರಡು ದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.[7] ದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರಭಾವವು ಎದ್ದು ತೋರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ಥಳ ಯಾವುದೆಂದರೆ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ಕಾರ್ಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವಿಚಾರ. ಲೌಕಿಕವೂ ವಿಳಂಬವೂ ಆದ ತರ್ಕಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡದೆ, ದಿವ್ಯ ಪ್ರಭೆಯಂತೆ ಥಟ್ಟನೆ ಹೊಳೆಯುವ ಯೋಗಿಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವೇ ಮೊದಲಾದ ಜ್ಞಾನಗಳು ಉಂಟೆಂದು ಅನೇಕ ದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ; ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪಾದಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ.[8] ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು

ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ತರುಣದಲ್ಲಿದ್ದ ಭಟ್ಟಜಯಂತನು ತನ್ನ 'ನ್ಯಾಯಮಂಜರಿ' ಯಲ್ಲಿ, ಧ್ವನಿಕಾರನನ್ನು "ಪಂಡಿತಂಮನ್ಯ"ನೆಂದು ಪರಿಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ತತ್ತ್ವದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿರೋಧವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಒಂದೆರಡು ಮಾತನ್ನಾಡಿ, ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಮನಸ್ಸು ಬದಲಾಯಿಸಿದವನಂತೆ.

ಅಥವಾ ನೇದೃಶೀ ಚರ್ಚಾ ಕವಿಭಿಃ ಸಹ ಶೋಭತೇ |
ವಿದ್ವಾಂಸೋಽಪಿ ವಿಮುಹ್ಯಂತಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗಹನೇಽಧ್ವನಿ ||

ಎಂದು ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ! ('ನ್ಯಾಯಮಂಜರೀ', ಪು. ೪೫).

[7] M. Hiriyanna : 'Indian Aesthetics' (*POC*, I, Vol. II) = 'Indian Aesthetics—I' in *Art Experience*.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ವೇದಾಂತಕ್ಕಿಂತಲೂ "ಆಭಾಸವಾದ"ವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬರೆದನೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಬಹುದು. K. C. Pandey : *Comparative Aesthetics*, Vol. I, Chap. ii ನೋಡಿ.

[8] Gopinath Kaviraj : 'The Doctrine of Pratibhā in Indian Philosophy' (*ABORI*, V) ನೋಡಿ.

ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದಾರ್ಶನಿಕ ತತ್ತ್ವಗಳ ಛಾಯೆ ಸುವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಕಾಶ್ಮೀರದ ಶೈವಾಗಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಶೈವಾಚಾರ್ಯ; ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ನೈಯಾಯಿಕನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯಾನುಮಿತಿವಾದವೇ ಸಾಕ್ಷಿ; ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಜೈನ ಸೂರಿ. ಈ ಮೂವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾತತ್ತ್ವಗಳೂ ಅವರವರ ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ.[9] ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬನು ಅವಲಂಬಿಸುವ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವನು ಒಪ್ಪುವ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಜ, ಅನಿವಾರ್ಯ. ಕಾವ್ಯದ ತಾಯಿಬೇರು ಜೀವನ; ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ತಾಯಿಬೇರು ಜೀವನಮೀಮಾಂಸೆ.

---

[9] ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮುಂದೆ ೧೦ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ದಿಙ್ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ

ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ

ಕವಿ–ಕಾವ್ಯ–ಸಹೃದಯ

೮. ವಿಷಯ ಪ್ರವೇಶ

ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ಎಂತಾದರೂ ಇರಲಿ; ನಾಗರಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯ ಸಾಧನಗಳಾಗಿವೆ. ಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ ಚಿತ್ರ ಮೊದಲಾದವುಗಳಂತೆ ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು ಲಲಿತಕಲೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕೊಂಚ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಿಳಿದರೆ ನಮಗೆ ಪ್ರಕೃತವಾದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಲೆಯ ಬೆಳಕು ಮತ್ತೊಂದರ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದರೆ ಎರಡರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ವಿಚಾರಮಾಡಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರವೇಶಿಕೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪನಿರೂಪಣೆಗೇ ನೇರವಾಗಿ ತೊಡಗುವುದು ಅವರ ಪದ್ಧತಿ. ಆದರೂ, ಮೇಲಿನ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾತು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ;[1] ಅದು ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಹೃದಯವನ್ನೇ ತೆರೆದಿಡತಕ್ಕದ್ದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಆಶಯವನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ.

ಗಾನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮೊದಲು ನೋಡೋಣ. ಇಂಪಾದ ನಾದಪರಂಪರೆಯೇ ಅದರ ಶರೀರ. ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದಗಳಿಗಿರುವಂತೆ, ಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸ್ವರಕ್ಕೆ (ಅಥವಾ ಸ್ವರಸಮುಚ್ಚಯಕ್ಕೆ) ಇಂಥ ಅರ್ಥವೆಂದು ಯಾರೂ ಸಂಕೇತಮಾಡಿಲ್ಲ; ಎಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಗಾಯಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದ ಅರ್ಥವೊಂದನ್ನು ಈ ಗಾನವು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಿ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥವು ಯಾವುದು? ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿವಿಶೇಷವೂ ಅನುಭವವೇದ್ಯವೂ ಆನಂದಮಯವೂ ಆದ ರಸವಲ್ಲದೆ ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ. 'ಭರತೇಶವೈಭವ'ದ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳೋಣ :

> ಒಳಗುಮ್ಮಿದಾನಂದರಸ ತನ್ನ ತನು ತುಂಬಿ
> ತುಳುಕಿ ಹೊರಗೆ ಸೂಸುವಂತೆ|
> ತೆಳುವಸುಱಿಂದ ಬಾಯ್ದೆರೆಯೊಳು ಸುಸ್ವರ
> ಹೊಳೆದು ವೋಹಿಸುತಿದ್ದುದಾಗ|| (ವೀಣಾಸಂಧಿ. ೧೨)

ಗಾನದ ಸ್ವರವಿನ್ಯಾಸವು ಈ ರಸವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಧನ. ರಸಾನುಭವ ಮಾಡುವಾಗ ಈ ಸ್ವರಸಮುದಾಯದ ಅರಿವೂ ನಮಗೆ ಇರುತ್ತದೆ; ಅದು ನಿಂತ

---

1 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೮೩, ೧೮೮, ೧೯೪, ೨೦೦ ಇತ್ಯಾದಿ.

"ಗೀತಧ್ವನೀನಾಮಪಿ ವ್ಯಂಜಕತ್ವಮಸ್ತಿ ರಸಾದಿವಿಷಯಂ" (ಪು. ೧೯೪) ; "ತಥೈವ ವ್ಯಂಜಕತ್ವಂ ವಾಚಕಾನಾಂ ಶಬ್ದಾನಾಂ ಅವಾಚಕಾನಾಂ ಚ ಗೀತಧ್ವನೀನಾಂ ಅಶಬ್ದರೂಪಾಣಾಂ ಚ ಚೇಷ್ಟಾದೀನಾಂ ಯತ್ ಸರ್ವೇಷಾಮನುಭವಸಿದ್ಧಂ ತತ್ ಕೇನಾಭಿದ್ರೂಯತೇ (ಪು. ೨೦೦)........

ಕೂಡಲೇ ರಸವೂ ವಿಚ್ಛೇದ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವರಗಳೇ ರಸವಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಗಾನವು ರಸಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕ ಎಂದಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ನಾದವಿಶೇಷಕ್ಕೆ ನಿಯತವಾದ ಅರ್ಥ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ, ರಸಪ್ರಕಾಶವು ನಡೆಯುವುದು ಕೇವಲ ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರ ದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಗಾನದಲ್ಲಿ ಅವಾಚಕವಾದರೂ ಶಬ್ದವುಂಟು. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಾದರೆ ಶಬ್ದಸಂಪರ್ಕವೇ ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಸಮರ್ಥೆಯಾದ ನಟಿ ಕಣ್ಣನ್ನು ಅರಳಿಸುವುದು, ಹೊರಳಿಸುವುದು, ಹುಬ್ಬನ್ನು ಬಿಗಿಯುವುದು, ತೋಳುಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುವುದು ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಅಂಗಚಲನೆಗಳಿಂದ ಉಲ್ಲಾಸ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ಕೋಪ ಮೊದಲಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ಹೀಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಭಾವ ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ಆನಂದಾನುಭವವುಂಟಾಗುವುದು ಸ್ವಸಂವೇದ್ಯ. ಮಾಲವಿಕೆಯ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನೂ ನೀಲಾಂಜನೆಯ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಪಂಪನೂ ಭರತಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ರತ್ನಾಕರನೂ ವರ್ಣನೆ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು[2] ಓದಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೇ ಹೃದಯವು ಆನಂದಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಬಗೆಯ ನೃತ್ಯ ವನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ನೋಡಿದಾಗ ನಾವು ರಸಪರವಶರಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿವಿಶೇಷವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ನೃತ್ಯಕಲೆ ಅನುಸರಿಸುವುದು ವ್ಯಂಜನೆಯ ಮಾರ್ಗವೇ. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಕಲೆಯ ತನಕ ಕೂಡ ನಾವು ಹೋಗ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲೇ ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯದು ಲೌಕಿಕ ಭಾವ. ಇದಕ್ಕೂ ರಸಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಅನಾವಶ್ಯಕ.

ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳೂ ರಸವೇ. ಇಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತಿತವಾದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಿದ್ದರೂ, ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿವಿಶೇಷವಾದ ರಸವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಲು ಇಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರವೇ ಗತಿ. ಹೀಗೆ ಗಾನ, ನೃತ್ಯ, ಕಾವ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಒಂದೇ ಗುರಿಯನ್ನು ಒಂದೇ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಇದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ನಾಟಕವು ಹಲವು ಕಲೆಗಳ ಸಮನ್ವಯಸ್ಥಾನವೆಂದು ನಾವು ಹಿಂದೆಯೇ ಅರಿತಿದ್ದೇವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಭಾಗವುಂಟು, ಅಭಿನಯ ಭಾಗವುಂಟು; ಇವಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಬರುವ ಗಾನ ಭಾಗವುಂಟು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ರಸಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಇವುಗಳ ಪರಮಾರ್ಥ.[3]

---

[2] 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ', ೨; 'ಆದಿಪುರಾಣ' ೯; 'ಭರತೇಶವೈಭವ', ಪೂರ್ವನಾಟಕ ಸಂಧಿ ಮತ್ತು ಉತ್ತರನಾಟಕ ಸಂಧಿ.

[3] ಲಲಿತಕಲೆಯೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ, ಗಾನ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟ್ಯ ಇವಿಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು ಈ ಮೊದಲಾದವೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಾದಿಗಳ ಹೆಸರನ್ನೇ ಎತ್ತುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಎರಡು ಮಾತನ್ನು ಆಡಿದ್ದರೂ ಅದು ಮುಖ್ಯ

ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಪ್ರಾಣ ಹೀಗೆ ಒಂದೇ ಆದರೂ, ಅವುಗಳ ಶರೀರಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಕಾವ್ಯವು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಸಹಿತವಾಗಿ ಮಾತಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ; ಎಂದರೆ ಅದರ ಶರೀರವು ವಾಚಕವಾದ ಶಬ್ದ. ಗಾಯನವೂ ಶಬ್ದಾತ್ಮಕವೇ ಆದರೂ ಅದರ ಶಬ್ದವು ಅವಾಚಕ. ನೃತ್ಯವಂತೂ ಶಬ್ದರೂಪವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಶರೀರ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ; ಈ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅದರದರ ಶರೀರವೊಂದೇ ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರವಾಗತಕ್ಕದ್ದು; ಈ ಶರೀರವೇ ಒಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸತಕ್ಕದ್ದು; ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಕಲೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಏಳತಕ್ಕದ್ದೂ ಪರಿಹಾರವಾಗತಕ್ಕದ್ದೂ ಇದರ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶೀಲಸತ್ತ್ವಾದಿಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಅವನ ರೂಪ ವೇಷ ನಡೆ ನುಡಿಗಳೇ ಆಧಾರ; ಅದರಂತೆಯೇ ಒಂದು ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪವಿಶೇಷವನ್ನರಿಯುವುದಕ್ಕೂ ಅದರ ಶರೀರದ ವಿವೇಚನೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನ.

ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ ಮಾತು; ಆದರೆ ಮಾತೆಲ್ಲವೂ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಶಬ್ದಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಅಪಾರವಾದದ್ದು. ಕಾವ್ಯ ಇದರಲ್ಲಿ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಒಂದು ಭಾಗವೆಂಬುದು ನಿಜ; ಆದರೆ ಅದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಾಂತ ಮಾತ್ರ. ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಎಷ್ಟು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ! ಭಾಷೆಯೊಂದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾಗರಿಕತೆಯೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ದಂಡಿ ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ:

ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಅಥವಾ ಅನುಕರಣ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಅವರ ಭಾವನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವಭೂತವಾದ ರಸವುಂಟೆಂದು ಅವರು ಒಪ್ಪುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. "ಚಿತ್ರ" ಕಾವ್ಯ, "ಆಲೇಖ್ಯಪ್ರಖ್ಯ"ವೆಂಬ ಕಾವ್ಯಾನುಕರಣ: ಈ ಹೆಸರುಗಳೂ ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವೂ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನ. ಆದರೆ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ "ಭಾವಚಿತ್ರ"ವೆಂಬ ಪ್ರಭೇದದ ಹೆಸರು ಬರುತ್ತದೆ. 'ಅಭಿಲಷಿತಾರ್ಥಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ:-

> ಶೃಂಗಾರಾದಿರಸೋ ಯತ್ರ ದರ್ಶನಾದೇವ ಗಮ್ಯತೇ|
> ಭಾವಚಿತ್ರಂ ತದಾಖ್ಯಾತಂ ಚಿ[ತ್ರ] ಕೌತುಕಕಾರಕಂ || (೩.೯೪೧-೨)

ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಉಂಟೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಅರಿತಿದ್ದುದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನಕವಿಗಳಂತೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ತುಂಬ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು; ನಾಯಕನಾಯಿಕೆಯರ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಂಜನೆಗೆ ಚಿತ್ರವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಾಧನವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ', 'ಶಾಕುಂತಲ', 'ರತ್ನಾವಳಿ'—ಈ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಲೇಖನಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಅದರಲ್ಲೂ 'ಶಾಕುಂತಲ'ದ ಆರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಚಿತ್ರದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಓದಿದರೆ, ಕಾಳಿದಾಸನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಹೃದಯವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. "ಕಾರ್ಯಾ ಸೈಕತಲೀನಹಂಸಮಿಥುನಾ........" ಎಂಬ ಒಂದು ಪದ್ಯವೇ ಸಾಕು.

ಇಹ ಶಿಷ್ಟಾನುಶಿಷ್ಟಾನಾಂ ಶಿಷ್ಟಾನಾಮಪಿ ಸರ್ವಥಾ |
ವಾಚಾಮೇವ ಪ್ರಸಾದೇನ ಲೋಕಯಾತ್ರಾ ಪ್ರವರ್ತತೇ ||

ಇದಮಂಧಂತಮಃ ಕೃತ್ಸ್ನಂ ಜಾಯೇತ ಭುವನತ್ರಯಂ |
ಯದಿ ಶಬ್ದಾಹ್ವಯಂ ಜ್ಯೋತಿರಾಸಂಸಾರಾನ್ನ ದೀಪ್ಯತೇ ||

('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧. ೩-೪)

"ಭಾಷೆಗಳು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅನುಶಾಸನಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟವಾಗಿರಬಹುದು, ಬಿಟ್ಟವಾಗಿರಬಹುದು; ಅಂತೂ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಅವುಗಳ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮಾತೆಂಬ ಜ್ಯೋತಿ ಸಂಸಾರದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬೆಳಗದೆ ಇದ್ದರೆ ಅಶೇಷ ಭುವನತ್ರಯವೂ ಕಗ್ಗತ್ತಲಾಗಿ ಬಿಟ್ಟೀತು."

ದಿನಗಟ್ಟಳೆಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಜನರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಡುವ ಮಾತಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದಿರಲಿ. ತಮ್ಮ ಅನುಭವ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಸಾರವು ತಲೆತಲೆಗೂ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಕಾಪಾಡಲು ಅದರಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಗ್ರಂಥರಾಶಿಯೇ ವಾಙ್ಮಯ. (ಇದನ್ನು ಬರೆದಿಟ್ಟಿರಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ವೇದಗಳು ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದ ತನಕ ಕೇವಲ ಕಂಠಸ್ಥವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದುವು; ಈಗಲೂ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚರಿಸಿದಾಗಲೇ ವೇದಮಂತ್ರಕ್ಕೆ ಮಂತ್ರತ್ವ ಬರುವುದು. ಇಂದಿಗೂ ಎಷ್ಟೋ ಹಳ್ಳಿಯ ಹಾಡುಗಳು ನಾಲಗೆಯ ತುದಿಯಿಂದ ಕಾಗದಕ್ಕೆ ಇಳಿದೇ ಇಲ್ಲ.) ಗ್ರಂಥಗಳು ಹಲವು ಬಗೆ. ನಮ್ಮ ಆಚಾರ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಹೀಗೆ ಹೀಗೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿಸತಕ್ಕವೂ ಪಾರಲೌಕಿಕ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸತಕ್ಕವೂ ಕೆಲವು ; ಇಹಲೋಕದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡತಕ್ಕವು ಹಲವು; ಬರೆದವನ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಓದುವವನೂ ಪಾಲುಗೊಂಡು ಅದರ ಆಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಮಾತಿನ ಮಾಯೆಗಳು ಉಳಿದವು. ಹೀಗೆ ಬಹುಮುಖವಾಗಿರುವ ವಾಙ್ಮಯವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ವೇದ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಮೂರು ವರ್ಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ವೇದವು ಅಪೌರುಷೇಯವೆಂದೂ ಅದರ ಮಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಲೌಕಿಕ ಪ್ರಭಾವವುಂಟೆಂದೂ ಅವರ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದನ್ನೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವರ್ಗವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು. ವೇದವು "ಶಬ್ದಪ್ರಧಾನ": ಎಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಒಳಕೊಂಡ ಶಬ್ದವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯ. ವೇದಮಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದವನ್ನು ತೆಗೆದು ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪದವನ್ನು ಅದರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಇಡುವಹಾಗಿಲ್ಲ; ಹೀಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಿದರೆ ಮಂತ್ರದ ಮಹಿಮೆ ನಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ವರ್ಣವನ್ನಾಗಲಿ ಸ್ವರವನ್ನಾಗಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಮಾಡಿದರೂ ಪ್ರಬಲವಾದ ದೋಷವು ಸಂಘಟಿಸುತ್ತದೆ.[4] ವೇದದ ವರ್ಣಾನುಪೂರ್ವಿಗಿರುವ ಈ ಅಲೌಕಿಕ ಮಹಿಮೆ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಲ್ಲ.

---

[4] "ಇಂದ್ರಶತ್ರುರ್ವರ್ಧಸ್ವ" ಎಂಬ ಮಂತ್ರದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದದ್ದರಿಂದ, ಇಂದ್ರನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬೇಕಾಗಿದ್ದ ವೃತ್ರಾಸುರನು ಇಂದ್ರನ ಕೈಯಿಂದಲೇ ಹತನಾದನಂತೆ.

ವೇದದಂತೆಯೇ ಶಾಸ್ತ್ರೇತಿಹಾಸಪುರಾಣಗಳು[5] ಕರ್ತವ್ಯಾಕರ್ತವ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸಿದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅದರಿಂದ ತಿಳಿಯಬರುವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಹೆಚ್ಚು; ಇಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೂ ದೋಷವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಶಾಸ್ತ್ರವು "ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ". ವಿಷಯವನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನೇರವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾರ್ಯವಾದದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಅರ್ಥವು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಮೂರನೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವೂ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೂ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ಅನುಕ್ತವಾದ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿ ಅದನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೇ ತಿರುಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಧ್ವನಿಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ; ರಸಪ್ರಧಾನವೆಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದು.[6] ವಾಙ್ಮಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವುಂಟು. ವೇದ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯ ಈ ಮೂರರಿಂದಲೂ ಮಾನವನಿಗೆ ಕರ್ತವ್ಯಾಕರ್ತವ್ಯಗಳ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದರಿಂದ ಅದು ಬರುವುದು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಈ ಭೇದವು ಮುಂದೆ ೧೪ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಶದವಾಗುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ ಅನಾವಶ್ಯಕ.

ಮೇಲಿನ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ವೇದಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವು ಜ್ಞಾನಬೋಧನೆಯಾದ ಕಾರಣ ವೇದವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಗುಂಪಿಗೇ ಸೇರಿಸಿದರೂ ಸರಿಯೆ, ಅದರ ವಿಷಯವು ಪಾರಲೌಕಿಕ ಜ್ಞಾನವಾದ ಕಾರಣ ಅದರ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೈಬಿಟ್ಟರೂ ಸರಿಯೆ, ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಎರಡೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು[7] ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

---

[5] ಶಾಸ್ತ್ರವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸಾದಿಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುವುದು ಹಿಂದಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆದರೆ 'ರಾಮಾಯಣ' 'ಮಹಾಭಾರತ'ಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಕೋಟಿಗೇ ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಆನಂದವರ್ಧನನು ಇವುಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಗಳಂತೆಯೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಇವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ರಸವೇನೆಂದು ವಿಚಾರಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೩೭–೩೯).

[6] ಈ "ಶಬ್ದಪ್ರಧಾನ", "ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ" ಎಂಬಂಥ ಮಾತುಗಳು ಮೊದಲು ಕಾಣಬರುವುದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ (ಅವನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪು. ೧೨೪ರಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದೇವೆ). ಅವನ ಮತದಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದರೆ ವೇದ. "ಆಖ್ಯಾನ"ವು ಪುರಾಣಾದಿಗಳನ್ನು ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವನು "ವ್ಯಾಪಾರಪ್ರಧಾನ"ವೆಂದು ಕರೆದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಧ್ವನಿಪಕ್ಷದವರು "ಧ್ವನಿಪ್ರಧಾನ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಈಚಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ಏಕಾವಳೀ', ೧. ೪–೬; 'ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ,' ೧. ೮. ಇವರಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು "ವ್ಯಾಪಾರೋ ಯದಿ ಧ್ವನನಾತ್ಮಾ ರಸಸ್ವಭಾವಃ ತನ್ನಾಪೂರ್ವ ಮುಕ್ತಂ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದನು ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೨೭).

[7] ರಾಜಶೇಖರನ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ಇದೇ ವಿಭಾಗ: "ಇಹ ಹಿ ವಾಙ್ಮಯಂ ಉಭಯಥಾ—ಶಾಸ್ತ್ರಂ ಕಾವ್ಯಂ ಚ . . . .ತಚ್ಚ ದ್ವಿಧಾ—ಅಪೌರುಷೇಯಂ ಪೌರುಷೇಯಂ ಚ. ಅಪೌರುಷೇಯಂ ಶ್ರುತಿಃ" (ಪು. ೨).

ದ್ವೇ ವರ್ತ್ಮನೀ ಗಿರೋ ದೇವ್ಯಾಃ ಶಾಸ್ತ್ರಂ ಚ ಕವಿಕರ್ಮ ಚ |
ಪ್ರಜ್ಞೋಪಜ್ಞಂ ತಯೋರಾದ್ಯಂ ಪ್ರತಿಭೋದ್ಭವಮಂತಿಮಂ ||[8]

"ವಾಗ್ದೇವಿಗೆ ಮಾರ್ಗಗಳು ಎರಡು: ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಾವ್ಯ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಜನಿಸಿದ್ದು; ಕೊನೆಯದು ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದು." ಭಟ್ಟತೌತನದೆಂದೇ ತೋರುವ ಈ ಉಕ್ತಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗಿರುವ ಭೇದವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. "ಪ್ರಜ್ಞೆ" ಎಂದರೆ ಅರಿಯುವ ಶಕ್ತಿ. ಹಿಂದೆ ಆದದ್ದನ್ನು ನೆನೆಯುವುದು "ಸ್ಮೃತಿ"; ಈಗ ನಡೆಯುವುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು "ಬುದ್ಧಿ"; ಮುಂದೆ ಆಗುವುದನ್ನು ಊಹಿಸುವುದು "ಮತಿ"; ನಮ್ಮವರ ಮತದಂತೆ ಈ ತ್ರಿಕಾಲದ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.[9] ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆಂಬುದು ವಿಚಾರ, ಅನುಶೀಲನ, ಊಹೆ, ಪರೀಕ್ಷೆ — ಈ ಮೊದಲಾದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿಭಜನೆಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ, ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿಯ ಕಾರ್ಯವೇ ಬಹಳ; ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಉದ್ರೇಕಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅರಿವು ಉಂಟೆಂಬುದು ನಿಜ; ಆದಕಾರಣ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬೀಜವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ.[10] ಆದರೆ ಇದು ಉದಿಸುವುದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಇದು ಕೆಲಸಮಾಡುವುದು ಸಂಯೋಜನೆಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ; ಇದರ ಗಮನವೇ ಬೇರೆ. ಆದಕಾರಣ ಶಾಸ್ತ್ರರಚನೆಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಜನನಿಯಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯೂ ವಸ್ತುತಃ ಅತಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರ ಕಾವ್ಯಗಳ ಗುರಿಯೇ ಬೇರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದ ಉದ್ದೇಶವು ತತ್ತ್ವಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಇದು ಸತ್ಯ, ಇದು ಅಸತ್ಯ ಎಂದು ಒರೆಹಚ್ಚಿ ನೋಡುವುದೇ ಇದರ ಕಾರ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಯವು ತಪ್ಪಾಗದಿರುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಅನುಮಾನ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ತಿಳಿಯುವ ವಿಷಯವು ಸರಿಯೆನಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ತನ್ನಿಂದ ಹೊರಗಿರುವ ಪ್ರಮಾಣಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಡಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಯೇ ಬೇರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿ ರಸಾನುಭವ. ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅನುಭವವೊಂದೇ ಪ್ರಮಾಣ. ತನಗೆ ಅದು ದೊರೆತರೆ ಉಂಟು, ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಇಲ್ಲ. ಅನುಭವ ಪಡೆದವನ ಮುಂದೆ ಬೇರೊಬ್ಬರು ಬಂದು

---

[8] 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ 'ಸಂಪ್ರದಾಯಪ್ರಕಾಶಿನೀ' ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಪು. ೧೩ ರಲ್ಲಿ ಉದಾಹೃತವಾಗಿದೆ (Trivandrum Sanskrit Series).

[9] ಸ್ಮೃತಿರ್ವ್ಯತೀತವಿಷಯಾ ಮತಿರಾಗಾಮಿಗೋಚರಾ |
ಬುದ್ಧಿಸ್ತಾತ್ಕಾಲಿಕೀ ಜ್ಞೇಯಾ ಪ್ರಜ್ಞಾ ತ್ರೈಕಾಲಿಕೀ ಮತಾ ||
('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶದ' 'ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರಕಾಶನೀ' ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಪು. ೧೨)
ರಾಜಶೇಖರನು "ಬುದ್ಧಿ"ಯನ್ನು ಜಾತಿವಾಚಕವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಮೃತಿ, ಮತಿ, ಪ್ರಜ್ಞಾ ಎಂಬ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ ('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೧೦).

[10] "ಪ್ರಜ್ಞಾ ನವನವೋಲ್ಲೇಖಶಾಲಿನೀ ಪ್ರತಿಭಾ ಮತಾ" (ಭಟ್ಟತೌತನ ವಾಕ್ಯ)

ಅದು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಎಷ್ಟು ಯುಕ್ತಿ ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿದರೂ ತನ್ನ ಅನುಭವ ಮಿಥ್ಯವೆಂದು ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅನುಭವ ದೊರೆಯದಿದ್ದವನಿಗೆ ಯಾರೆಷ್ಟು ಶಪಥಮಾಡಿ ಹೇಳಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣಾಂತರದ ಹಂಗಿಲ್ಲ. ಅನುಭವವೇ ಅದರ ಸತ್ಯ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಬರ ತಕ್ಕದ್ದು ದಿಟವೇ ಸುಳ್ಳೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅನುಮಾನಾದಿ ಪ್ರಮಾಣ ಗಳನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ತಂದೊಡ್ಡಿದರೆ ಅವರು ಉಪಹಾಸಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ.[11] ರಸಾನುಭವದೊಂದಿಗೆ, ಅದರ ಮೂಲಕವೇ, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಾದಿಗಳು ವಾಚಕನಿಗೆ ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಆನುಷಂಗಿಕ ಫಲಗಳು. ಅವು ಬರಲಿ, ಬಾರದಿರಲಿ; ಕಾವ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿಯಿಲ್ಲ.

ಶಾಸ್ತ್ರ ಕಾವ್ಯಗಳ ಗುರಿಯೂ ದಾರಿಯೂ ಬೇರೆಯಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ವಸ್ತು ವಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಷಯವಾಗದ ವಸ್ತು ಯಾವು ದುಂಟು? ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮಂದಿರವನ್ನು ಹೊಕ್ಕ ಕೂಡಲೆ ಅವುಗಳ ಬಣ್ಣವೇ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸು ವುದಕ್ಕೆ ಕಠಿನವಾಗಿ ತಲೆನೋವು ಬರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು ಇಲ್ಲಿ ಆರ್ದ್ರವಾಗಿ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಶುಷ್ಕವಾಗಿದ್ದುದೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಮನೋಹರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾರ್ಪಾಡನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಒಬ್ಬ ಕವಿ ಒಂದು ಸುಂದರವೂ ಸತ್ಯವೂ ಆದ ಉಪಮೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ:

ಯಾಂಸ್ತರ್ಕಕರ್ಕಶಾನರ್ಥಾನ್ ಸೂಕ್ತಿಷ್ವಾದ್ರಿಯತೇ ಕವಿಃ |
ಸೂರ್ಯಾಂಶವ ಇವೇಂದೌ ತೇ ಕಾಂಚಿದಂಚಂತಿ ಕಾಂತತಾಂ ||

(‘ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ’, ಪು. ೩೮)

“ತರ್ಕಕರ್ಕಶವಾದ ಯಾವ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಕವಿ ತನ್ನ ಸೂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆದರದಿಂದ ಎಡೆಗೊಡು ತ್ತಾನೋ, ಅವೆಲ್ಲ ಚಂದ್ರಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಸೂರ್ಯಕಿರಣಗಳಂತೆ ಅತಿಶಯವಾದ ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ.” ಇದೇ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲ್ಮೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಪರ್ಶ ದಲ್ಲೇ ಈ ಸೊಗಸು ಇರುವುದರಿಂದ, ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದರೆ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟುವ ಸುಕುಮಾರಮತಿ ಗಳು ಕೂಡ ಅದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದೇ ಭಾಷೆಯ ಎರಡು ಪ್ರವೃತ್ತಿಪ್ರಕಾರಗಳು; ಒಂದೇ ವಾಙ್ಮಯದ ಎರಡು ಶಾಖೆಗಳು. ಒಂದರ ಗುಣಲೇಶದ ಸ್ಪರ್ಶವೇ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕಿಲ್ಲ ದಂತೆ, ಒಂದರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಸಿಕ್ಕದಂತೆ ಇರುವುದು ಹೇಗೆ ತಾನೆ ಸಾಧ್ಯ? ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯ ಎಂಬುದು ಆದರ್ಶ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಶುದ್ಧ ವಿಭಾಗ. ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ, ಕೇವಲ ಶುಷ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದೊಳಗೆ ಕೂಡ ಉಕ್ತಿಸೌಂದರ್ಯ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ

11 “ಕಾವ್ಯವಿಷಯೇ ಚ ವ್ಯಂಗ್ಯಪ್ರತೀತೀನಾಂ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯನಿರೂಪಣಸ್ಯ ಅಪ್ರಯೋಜಕತ್ವ ಮೇವೇತಿ ತತ್ರ ಪ್ರಮಾಣಾಂತರವ್ಯಾಪಾರಪರೀಕ್ಷಾ ಉಪಹಾಸಾಯೈವ ಸಂಪದ್ಯತೇ” (‘ಧ್ವನ್ಯಾ ಲೋಕ’. ಪು. ೨೦೩).

ಕಾಣದೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ: ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಷಯ ಸರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡದೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಉಂಡುಂಡೆಯಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದುಂಟು. ಈ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು.[12]

ನಮ್ಮ ಪ್ರಕೃತ ವಿಷಯವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಕಡೆಗೇ ಇನ್ನು ತಿರುಗೋಣ. ಇದಕ್ಕೆ "ಸಾಹಿತ್ಯ" ಎಂಬ[13] ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೂ ಉಂಟು. ಈಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಕಥೆ, ಕವನ, ನಾಟಕ ಮೊದಲಾದ ಗದ್ಯಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಗ್ರಂಥ ರಾಶಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಒಟ್ಟು ಹೆಸರನ್ನೂ, ಇದರಲ್ಲಿ ಪದ್ಯರೂಪವಾಗಿರುವ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯ, ಕವನ, ಕವಿತೆ ಈ ಮೊದಲಾದ ಹೆಸರನ್ನೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ರೂಢಿ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಈ ಭೇದವೇನನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದೂ ಕಾವ್ಯವೇ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದೂ ಕಾವ್ಯವೇ, ಚಂಪುವಿನಂತೆ ಎರಡನ್ನೂ ಮಿಶ್ರವಾಗಿ ಉಳ್ಳದ್ದೂ ಕಾವ್ಯವೇ.[14] ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳು ಜೊತೆಗೂಡಿಯೇ ಬರುವುವಷ್ಟೆ; ಅದೂ ಕಾವ್ಯವೇ. ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗದಿದ್ದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯತ್ವವೇ ಅಳಿಯುವುದೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ರಘುವಂಶ'ದಂತೆ, 'ಶಾಕುಂತಲ'ದಂತೆ 'ಕಾದಂಬರಿ'ಯೂ ಅವರಿಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಾವ್ಯ. ಯಮಕ, ಅನುಪ್ರಾಸ ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳ ಹಾಗೆ ಛಂದಸ್ಸೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಲಂಕಾರ ಮಾತ್ರವೆಂದೂ ನಿಯತ ಗುಣವಲ್ಲವೆಂದೂ ಅವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಾನವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ

---

[12] ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು "ಶಾಸ್ತ್ರಕಾವ್ಯ" "ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ" ಎಂಬ ಇನ್ನೆರಡನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ('ಸುವೃತ್ತತಿಲಕ' ೩-೪). "ಶಾಸ್ತ್ರಕಾವ್ಯ"ದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಮೋಕ್ಷಗಳನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸುವುದೇ ಪ್ರಧಾನೋದ್ದೇಶ; ಇದರ ಶೈಲಿ ಸರಸವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಕರಣ, ಅಲಂಕಾರ, ಛಂದಸ್ಸು—ಈ ಬಗೆಯ ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರಚಿಸಿದ್ದು "ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ"; ಇದಕ್ಕೆ 'ಭಟ್ಟಿಕಾವ್ಯ' ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಈ ಕೊನೆಯ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರುವ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿರಳ, ಅನಾವಶ್ಯಕವೂ ಹೌದು. ಮೂರನೆಯ ಬಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಲೆಂದು ಹಾರೈಸಬಹುದು.

ಶಾಸ್ತ್ರಕವಿತ್ವ, ಕಾವ್ಯಕವಿತ್ವ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಶ್ರೀಧರಾಚಾರ್ಯನ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦೪೯) 'ಜಾತಕ ತಿಲಕ'ದಲ್ಲಿ ಇವು ಬಂದಿವೆ. ('ಕರ್ಣಾಟಕ ಕವಿಚರಿತೆ', 1, ಪು. ೭೫ ನೋಡಿ.)

[13] "ಸಹಿತ" ಎಂದರೆ ಜೊತೆಗೂಡಿದ್ದು; ಇದರ ಭಾವವೇ "ಸಾಹಿತ್ಯ". ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಜೊತೆಗೂಡಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರು ಇದಕ್ಕೆ ರೂಢಿಯಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. "ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ. ಇದರ ವಿಚಾರ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

[14] "ಪದ್ಯಂ ಗದ್ಯಂ ಚ ಮಿಶ್ರಂ ಚ ತತ್ ತ್ರಿಧೈವ ವ್ಯವಸ್ಥಿತಂ" ('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧. ೧೧).

ಕಾವ್ಯಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಪ್ರಮುಖವಾದ ವಿಷಯ; ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ಬಲು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ವಾದಘರ್ಷಣ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಾದರೆ, ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಹೆಸರೇ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವೃತ್ತವು ರಸಾಭಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಉಚಿತವೋ ಅನುಚಿತವೋ ಆಗಬಹುದೆಂದು ಅವರು ಅರಿತಿದ್ದರು;[15] ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟರು. ಈ ಸಂದರ್ಭ ದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸತಕ್ಕ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವುಂಟು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ವಿಧವಿಧ ವಾದ ಉಪಯೋಗವಿತ್ತು. ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭ. ಆದಕಾರಣ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ತರ್ಕ, ಮೀಮಾಂಸೆ, ವೈದ್ಯ, ಜ್ಯೋತಿಷ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು; ಕೋಶ ನಿಘಂಟುಗಳೂ ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾಗು ತ್ತಿದ್ದುವು. ಹೀಗೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಅತಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಛಂದಸ್ಸು ಮೀಸಲೆಂದಾಗಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿದ್ದ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯವಾಗದೆಂದಾಗಲಿ ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಭಾವಿಸಲು ಆಗಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಆದರೂ, ಕವಿಗಳ ಒಲವೆಲ್ಲ ಪದ್ಯದ ಕಡೆಗೇ ಇತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲೂ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಗದ್ಯಕಾವ್ಯ ಗಳು ಅತಿ ವಿರಳವಾಗಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ. ಗದ್ಯಪದ್ಯಮಿಶ್ರಿತವಾದ ನಾಟಕ, ಚಂಪು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಭಾವವು ಆಳವಾದಾಗಲೆಲ್ಲ ಗದ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪದ್ಯವನ್ನು ಕವಿ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆರ್ದ್ರವಾದ ಭಾವವು ಕವಿಹೃದಯದಿಂದ ಛಂದೋಬದ್ಧ ವಾಗಿಯೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತಿದ್ದಿತು. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಶೋಕವು ಶ್ಲೋಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿ ಸಿದ್ದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಕವಿಗಳಿಗೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪಕ್ಷಪಾತ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗಿದ್ದಿತೆಂದರೆ ಅವರು ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಗದ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಾಗಲೂ ಅದನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಲಯಾನುಗುಣವಾಗಿ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ, "ವೃತ್ತಗಂಧಿ"ಯೇ ಮೊದಲಾದ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಛಾಯೆಯನ್ನೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತರುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ "ಕಾವ್ಯ" ಶಬ್ದವು ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳೆರ ಡಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿದರೂ ಅದರ ಬಹು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಭಾಗವು ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲೇ ಇದೆ.

---

[15] ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶದ ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ: "....ಹಾಸ್ಯವ್ಯಂಜಕ ಮೇತದ್ವೃತ್ತಂ" (೮. ೫೩ ವೃತ್ತಿ).

ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು 'ಸುವೃತ್ತ ತಿಲಕ'ದ ೩ನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಚಾರಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಲವು ವೃತ್ತಗಳಿಗೂ 'ಗುಣ'ಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತು ಹೇಮಚಂದ್ರನ 'ಕಾವ್ಯಾನು ಶಾಸನ'ದ ४. ೧೮ ಮೇಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಯಾವ ರಸಕ್ಕೆ ಯಾವ ಛಂದಸ್ಸು ಹೊಂದುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ವಿವೇಚನೆ ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿಯೇ ತಲೆ ದೋರಿದೆ (೨. ೧೧೪ ಮುಂದೆ).

೯. ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳು

ತಾನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಕೈಕೊಂಡ ವಸ್ತುವಿನ "ಲಕ್ಷಣ" ವನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆಗಳಿಲ್ಲದಂತೆ ಹೇಳುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಒದಗುವ ಸಮಸ್ಯೆ. ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕುವ, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಭೌತವಸ್ತುಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತೇ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟೋ ವಿವಾದಗಳು ಹುಟ್ಟುವಾಗ, ಅನುಭವೈಕಸಾಕ್ಷಿಕವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಪ್ಪಿಲ್ಲದಂತೆ ಹೇಳಲು ಹೊರಡುವವನು ಸಾಹಸಿಕನೇ ಸರಿ. ಲಕ್ಷಣವು ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಅವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ದೋಷಗಳಿರಕೂಡದು; ಸಜಾತೀಯ ವಿಜಾತೀಯಗಳೆರಡರಿಂದಲೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಷಯವನ್ನು ಗೆರೆಯೆಳೆದಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಬೇಕು; ಹೀಗೆ ಕಲ್ಪಿಸತಕ್ಕ ಲಕ್ಷಣವು ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡಲೆಯಾಗದೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಕೊಡಬೇಕು. ಅಂತೂ ಲಕ್ಷಣ ಕರಣವು ತುಂಬ ತೊಡಕಿನ ಕೆಲಸ. ಈ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಅರಿತದ್ದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಮೊದಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಿ ಒಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿರುವ ಪ್ರಯಾಸಕ್ಕೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. "ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ" ("ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಒಂದುಗೂಡಿ ಕಾವ್ಯ") ಎಂದಿಷ್ಟು ಹೇಳಿ ಭಾಮಹನು[1] ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟನು. "ಶರೀರಂ ತಾವದಿಷ್ಟಾರ್ಥವ್ಯವಚ್ಛಿನ್ನಾ ಪದಾವಲೀ" ("[ಕಾವ್ಯದ] ಶರೀರವೆಂದರೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನುಳ್ಳ ಪದಸಮೂಹ") ಎಂದು ಹೇಳಿ ಕಾವ್ಯ ಶರೀರವಿದೆಂದು ದಂಡಿ[2] ಸೂಚಿಸಿದನು. ವಾಮನನು "ಕಾವ್ಯಶಬ್ದೋಽಯಂ ಗುಣಾಲಂಕಾರಸಂಸ್ಕೃತಯೋಃ ಶಬ್ದಾರ್ಥಯೋರ್ವರ್ತತೇ ("ಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ") ಎಂದು ಒಂದು ಕಡೆ[3] ಹೇಳಿ, "ರೀತಿರಾತ್ಮಾ ಕಾವ್ಯಸ್ಯ" ("ರೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ") ಎಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ[4] ಹೇಳಿದನು. ಆನಂದವರ್ಧನನು ಕೂಡ ಒಂದು ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. "ಕಾವ್ಯಸ್ಯಾತ್ಮಾ ಧ್ವನಿಃ" ("ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಧ್ವನಿ"), "ಸಹೃದಯ

---

[1] ಭಾಮಹ : 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೧. ೧೬.

[2] ದಂಡೀ : 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧. ೧೦.

ಇಲ್ಲಿ '' ಇಷ್ಟ '' ಎಂದರೆ ಪ್ರಿಯ, ರಮ್ಯ ಎಂದು ಆಪಾತತಃ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ದ ಪ್ರಾಚೀನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರಿಬ್ಬರೂ "ಇಷ್ಟ=ವಿವಕ್ಷಿತ" ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. (ಎಂ. ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ಸಂಸ್ಕರಣವನ್ನು ನೋಡಿ.)

[3] ವಾಮನ : 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸೂತ್ರವೃತ್ತಿ', ೧. ೧. ೧ ವೃತ್ತಿ.

"ಗುಣವದಲಂಕೃತಂ ಚ ವಾಕ್ಯಮೇವ ಕಾವ್ಯಂ" ಎಂಬ ರಾಜಶೇಖರನ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಇದರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ) 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೬೪).

[4] ವಾಮನ : 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸೂತ್ರವೃತ್ತಿ', ೧.೨.೬.

ಹೃದಯಾಹ್ಲಾದಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಮಯುತ್ವಮೇವ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಂ" ("ಸಹೃದಯರ ಹೃದಯವನ್ನು ಆಹ್ಲಾದಗೊಳಿಸುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಂದ ಪ್ರಚುರವಾಗಿರುವುದೇ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ"), "ಶಬ್ದಾರ್ಥಯೋಃ ಸಾಹಿತ್ಯೇನ ಕಾವ್ಯತ್ವೇ..." ("ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಕೂಡಿ ಕಾವ್ಯವಾಗುವಲ್ಲಿ...")[5] — ಹೀಗೆ ಅವನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಹೊರಟ ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಹೇಳಬೇಡವೇ? ಅದನ್ನು ಹೇಳದೆಯೇ ಆನಂದವರ್ಧನನು ವಿಷಯನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮುಂದುವರಿದಿರುವನೆಂದು ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ.[6]

ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ರಚಿಸಿ, ಅದರ ಒಂದೊಂದು ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನೂ ವಿವರಿಸಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ ಮೊದಲನೆಯ ಲಕ್ಷಣಕಾರನು, ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವಮಟ್ಟಿಗೆ, ಕುಂತಕ.

ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌ ವಕ್ರಕವಿವ್ಯಾಪಾರಶಾಲಿನಿ|
ಬಂಧೇ ವ್ಯವಸ್ಥಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ ತದ್ವಿದಾಹ್ಲಾದಕಾರಿಣಿ||

('ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ೧, ೭).

"ವಕ್ರಕವಿವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದೂ, ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡತಕ್ಕದ್ದೂ ಆದ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಂಡ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕಾವ್ಯ"—ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುಂತಕನು ಕೊಟ್ಟು, ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ವಕ್ರೋಕ್ತಿವಾದವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೊನೆಯ ಮಾತಲ್ಲವಾದಕಾರಣ, ಅದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಾವು ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ. "ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ" ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಕುಂತಕನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿವೆ. ಮುಂದೆ ಆ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸೋಣ.

ಧ್ವನಿಮಾರ್ಗದವರಲ್ಲಿ ಮಮ್ಮಟನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷಣವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ ಪ್ರಾರಂಭ ಭಾಗದಲ್ಲೇ (೧. ೪),

"ತದದೋಷೌ ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಗುಣಾವಲಂಕೃತೀ ಪುನಃ ಕ್ವಾಪಿ"

"ಅದು [ಎಂದರೆ, ಕಾವ್ಯವು] ದೋಷವಿಲ್ಲದ, ಗುಣಸಹಿತವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಉಂಟು" ಎಂದು ಅವನು ಸೂತ್ರಿಸಿದನು. ಈ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಭಾಮಹ ವಾಮನಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರ ವಚನಗಳಿಗೂ

---

[5] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೧. ೧.; 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೭; 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೪೦ —ಈ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಉಕ್ತಿಗಳು ಪೂರ್ವಪಕ್ಷಗವರ ಮಾತಿನ ನಡುವೆ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗೆ ಅವು ಅಸಮ್ಮತವಲ್ಲ.

[6] "ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ", ಪು. ೧೩೯.

ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಂತೆಯೇ ಇವನೂ ಗುಣ, ದೋಷ, ಅಲಂಕಾರ — ಇವುಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಜಪಿಸಿದಷ್ಟರಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ; ಕಾವ್ಯಜೀವಿತವಾದ ರಸಧ್ವನಿ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ಎತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ಪರಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಮಮ್ಮಟನಿಂದ ಒಂದು ಉಪಕಾರವಾಗಿದೆ; ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಯತ ಸ್ಥಾನವಿರಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರವಿರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ; ಸೂತ್ರದ ಮಾತಿನ ಬಗೆಯಲ್ಲೇ ಇದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಅದರ ಮೇಲಿನ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ "ಸರ್ವತ್ರ ಸಾಲಂಕಾರೌ" ("ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಅಲಂಕಾರಸಹಿತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ") ಎಂದು ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಿಸದೆ "ಕ್ವಚಿತ್ತು ಸ್ಫುಟಾಲಂಕಾರ ವಿರಹೇಽಪಿ ನ ಕಾವ್ಯತ್ವಹಾನಿಃ" ("ಒಂದೊಂದು ಕಡೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ಫುಟವಾದ ಅಲಂಕಾರ ವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಹಾನಿಯಿಲ್ಲ") ಎಂಬುದನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಸೂತ್ರದ ಮೇಲಿನ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅವನು ಜಾಗ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು.

ಮಮ್ಮಟನ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹುಳುಕುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೂ ಹೇಮಚಂದ್ರನೇ[7] ಮೊದಲಾದವರು ಅದನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರು. ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನಕೊಟ್ಟು ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಖಂಡಿಸಿ, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಹೊಸ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಹೊರಟ ಪ್ರಮುಖ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ವಿಶ್ವನಾಥ ಜಗನ್ನಾಥರಿಬ್ಬರೇ. ಮಮ್ಮಟನ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯುಳ್ಳ ವಿಶ್ವನಾಥನಿಗೆ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು. ಅವನು "ಅದೋಷೌ ಸಗುಣೌ . . ." ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯ ಪದಪದವನ್ನೂ ಉಜ್ಜಿ ನೋಡಿದನು: ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ "ಅದೋಷೌ" ಎಂದು ಸೇರಿಸಬಹುದೇ? ದೋಷರಹಿತವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೇ ಕಾವ್ಯ ಎಂದಾದರೆ, ಕಾವ್ಯಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವಿಷಯವಾಗುವ ಕೃತಿಗಳು ಅತಿ ವಿರಳವಾದಾವು; ಅಥವಾ ಆ ಹೆಸರೇ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲದೆ ಹೋಗ ಬಹುದು. ಒಂದು ದೋಷವೂ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡುವವರು ಯಾರುಂಟು? ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ದೋಷವಿದ್ದರೂ ಅದು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೆ, ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವೆಂದೇ ಅದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ದೋಷವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಶ್ರುತಿಕಟುತ್ವ ಮೊದಲಾದವು ರಸಕ್ಕೆ ಕುಂದು ತಾರದಿದ್ದರೆ ಅವನ್ನು ದೋಷವೆಂದೇ ಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕರ್ಕಶ ವರ್ಣಗಳ ಜೋಡಣೆ ಶೃಂಗಾರರಸದಲ್ಲಿ ದೋಷವೇ ಹೊರತು, ರೌದ್ರರಸದಲ್ಲಿ ಅದು ಅದೋಷವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಉಪಾದೇಯವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ವಾದಕ್ಕಾಗಿ, "ಅದೋಷೌ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಈಷದ್ದೋಷೌ" ("ಸ್ವಲ್ಪ ದೋಷವನ್ನುಳ್ಳವು") ಎಂದು ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದರೆ, ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ದೊರೆಯಬಹುದಾದ ನಿರ್ದೋಷ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯತ್ವ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ

---

7 "ಅದೋಷೌ ಸಗುಣೌ ಸಾಲಂಕಾರೌ ಚ ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಕಾವ್ಯಂ" (ಹೇಮಚಂದ್ರ: 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ', ಪು. ೧೯).

"ಒಂದು ವೇಳೆ ದೋಷವಿದ್ದರೆ, ಅದನ್ನು ಕೊಂಚವಾಗಿ ಉಳ್ಳವು" ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದರೆ, ಇದು ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸತಕ್ಕ ವಿಷಯವೇ? ರತ್ನದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಹುಳುಕುಗಳ ಮಾತನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಎತ್ತುತ್ತಾರೆಯೆ? ರತ್ನದಲ್ಲಿ ಗೀರುಪಾರುಗಳು ಹೇಗೋ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳು ಹಾಗೆ. ಅವು ಇದ್ದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ರತ್ನದ ರತ್ನತ್ವವಾಗಲಿ, ಕಾವ್ಯದ ಕಾವ್ಯತ್ವವಾಗಲಿ ಧ್ವಂಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಉಪಾದೇಯತೆ ಮಾತ್ರ ಕುಗ್ಗುತ್ತದೆ.[8]

ಇನ್ನು "ಸಗುಣೌ" ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣದ ವಿಮರ್ಶೆ. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಪ್ರಕಾರ ಗುಣಗಳು ಮೂರೇ ಮೂರು: ಮಾಧುರ್ಯ, ಓಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾದ. ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ರಸಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಮಾಡುವಾಗ ಹೃದಯವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆರ್ದ್ರವಾಗುತ್ತದೆ; ಕರಗಿ ಹೋಗುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗುವುದು ರಸದ ಮಾಧುರ್ಯಗುಣದಿಂದ. ವೀರರೌದ್ರಾದಿ ರಸಗಳ ಅನುಭವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೃದಯವು ದೀಪ್ತವಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ರಸದ ಈ ಉಜ್ಜ್ವಲತೆಗೆ ಓಜಸ್ಸೆಂದು ಹೆಸರು. ಇನ್ನು ಯಾವ ರಸವೇ ಆಗಲಿ, ಅನುಭವಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ—ಒಣಗಿದ ಕಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಅಗ್ನಿಯಂತೆ, ಶುಭ್ರವಾದ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ನೀರಿನಂತೆ—ಹೃದಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತದೆ; ಇದೇ ಪ್ರಸಾದ ಗುಣ. ಹೀಗೆ ಈ ಮೂರು ರಸಧರ್ಮಗಳು. ಆತ್ಮದ ಗುಣವಾದ ಶೌರ್ಯ, ಔದಾರ್ಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ಇವನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೋಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ರಚನೆ ಆಯಾ ರಸದ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ, ಕೆಲವು ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಸುಕುಮಾರವೂ, ಕೆಲವು ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಉಜ್ಜ್ವಲವೂ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಚ್ಛವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ವಾಮನನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಶಬ್ದಗುಣ ಅರ್ಥಗುಣಗಳನ್ನೂ ಈ ಮೂರೇ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಇಳಿಸಿ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಸಧರ್ಮಗಳೆಂದೂ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಉಂಟೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಔಪಚಾರಿಕವೆಂದೂ ಮಮ್ಮಟನೇ ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾನೆ.[9] ಇಂಥವನು ರಸದ ಹೆಸರನ್ನೇ ತನ್ನ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳದೆ, ಗುಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ಮರಿಸಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯ. ಗುಣಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಂಟೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಗುಣಿಯಾದ ರಸವೂ ಉಂಟೆಂದೇ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತಲ್ಲವೆ — ಎಂಬುದಾಗಿ ಯಾರಾದರೂ ವಾದಿಸಿಯಾರು. ಆದರೆ ನೇರವಾಗಿ ಧರ್ಮಿಯನ್ನು ಹೇಳದೆ, ಗೌಣವಾದ ಧರ್ಮ

---

[8] ತನ್ನ ವಾದಕ್ಕೆ ಪರಿಪೋಷಕವಾಗಿ ವಿಶ್ವನಾಥನು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ:

"ಕೀಟಾನುವಿದ್ಧರತ್ನಾದಿಸಾಧಾರಣ್ಯೇನ ಕಾವ್ಯತಾ |
"ದುಷ್ಟೇಷ್ವಪಿ ಮತಾ ಯತ್ರ ರಸಾದ್ಯನುಗಮಃ ಸ್ಫುಟಃ ||

"ಕೀಟ ಕೊರೆದ [ಎಂದರೆ ಗೀರುಪಾರುಳ್ಳ] ರತ್ನ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ದುಷ್ಟವಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲ ಕೂಡ, ಸ್ಫುಟವಾದ ರಸಪ್ರತೀತಿಯಿದ್ದಲ್ಲ: ಕಾವ್ಯತ್ವವು ಉಂಟೆಂದೇ ಮತ."

ಈ ಶ್ಲೋಕವು [ಭಟ್ಟನಾಯಕನ] 'ಹೃದಯದರ್ಪಣ'ದ್ದೆಂದು ಪ್ರಭಾಕರ ಭಟ್ಟನ 'ರಸಪ್ರದೀಪ'ದಲ್ಲ ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ (ಪು. ೩).

[9] 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ' ೮ನೆಯ ಉಲ್ಲಾಸ.

ಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟು, ಅದರಿಂದ ಧರ್ಮಿಯಿರುವುದನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವ ನ್ಯಾಯ? "ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನುಳ್ಳ ದೇಶ" ಎಂದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವಾಗ "ಶೌರ್ಯಾದಿಗಳನ್ನುಳ್ಳ ದೇಶ" ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳುವರೆ? ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. ಗುಣಗಳು ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಲ್ಲ, ಅವು ಕೇವಲ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಕೊಡತಕ್ಕವು. ಅಲಂಕಾರಗಳ ಕಾರ್ಯವೂ ಇಷ್ಟೇ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಶರೀರ, ರಸಭಾವಾದಿಗಳು ಆತ್ಮ. ಗುಣಗಳು ಶೌರ್ಯಾದಿಗಳಂತೆ. ದೋಷಗಳು ಕುರುಡತನ ಮೊದಲಾದವುಗಳಂತೆ, ರೀತಿಗಳು ಅವಯವ ವಿನ್ಯಾಸದಂತೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕಡಗ ಕುಂಡಲ ಮೊದಲಾದವುಗಳಂತೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ, ದೋಷ, ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರ–ಇವು ಯಾವುವೂ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸೇರತಕ್ಕವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣಕಾರನ ಆಶಯ.

"ಕಾವ್ಯಸ್ಯಾತ್ಮಾ ಧ್ವನಿಃ", "ರೀತಿರಾತ್ಮಾ ಕಾವ್ಯಸ್ಯ"— ಎಂಬುದಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೇನೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುವ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೂ ವಿಶ್ವನಾಥನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದು ವಾಮನನ ಮತ. ಅದನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನನು ಹಿಂದೆಯೇ ಖಂಡಿಸಿದ್ದನು. ಇನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನನ ಮತದಂತೆ ವಸ್ತು, ಅಲಂಕಾರ, ರಸ ಎಂಬ ಮೂರು ಧ್ವನಿಗಳನ್ನೂ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕೆ, ರಸಧ್ವನಿಯೊಂದೇ ಆತ್ಮವೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ಹಿಂದೆ ಉತ್ತರಕೊಟ್ಟಿದ್ದನು. ವಿಶ್ವನಾಥನು ಅದೇ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆದು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ರಸಪಕ್ಷಪಾತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ವಾಕ್ಯಗಳಿರುವುದನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಿ, ರಸವೊಂದೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೆಂದು ಸೂತ್ರಿಸಿದನು. ಇದರಮೇಲೆ ಏಳಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳಿಗೆ ಅವನು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ರಸವನ್ನುಳ್ಳದ್ದೇ ಕಾವ್ಯವಾದರೆ, ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಡುವೆ ಬರತಕ್ಕ ನೀರಸವಾದ ಪದ್ಯಗಳ ಗತಿಯೇನು — ಎಂದರೆ, ರಸವತ್ತಾದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ನೀರಸ ಪದಗಳಿಗೆ ಒಟ್ಟು ಪದ್ಯದ ರಸದಿಂದ ಹೇಗೆ ಪುಷ್ಟಿಬರುತ್ತದೋ ಹಾಗೆಯೇ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಬಂಧದ ರಸದಿಂದ ಇವಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ನೀರಸವಾದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗುಣವ್ಯಂಜಕವಾದ ವರ್ಣರಚನೆಯೂ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಇದ್ದು ದೋಷವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವನ್ನು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವರಲ್ಲ ಎಂದರೆ, ರಸವತ್ತಾದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಇವು ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಲುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರು ಇವಕ್ಕೆ ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿಶ್ವನಾಥನು ಉತ್ತರಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೂ ಅವನ ಮತದಂತೆ, "ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ" ಎಂಬುದೇ ಸರಿಯಾದ ಲಕ್ಷಣ. ದೋಷ, ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರ, ರೀತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಕಾರ್ಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಉಪಸ್ಕಾರಕವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿ,

ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ—ದೋಷಾಸ್ತಸ್ಯಾಪಕರ್ಷಕಾಃ |
ಉತ್ಕರ್ಷಹೇತವಃ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ಗುಣಾಲಂಕಾರರೀತಯಃ ||[10]

---

[10] "ರಸಾತ್ಮಕವಾದ ವಾಕ್ಯವು ಕಾವ್ಯ; ದೋಷಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಕುಂದುಂಟುಮಾಡತಕ್ಕವು; ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ಕರ್ಷಕೊಡತಕ್ಕವು. ಗುಣಾಲಂಕಾರರೀತಿಗಳು" ('ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೧. ೩).

ಎಂದು ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವಿಶ್ವನಾಥನು ಇಷ್ಟು ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಿ[11] ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಿದ್ಧ ಪಡಿಸಿದ್ದರೂ ಅದು ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನಿಗೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. 'ರಸಗಂಗಾಧರ'ದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಅವನು ಬೇರೊಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಅದರ ಸಮರ್ಥನೆ ಮಾಡುವಾಗ, ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಮತಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ, ವಿಶ್ವನಾಥನದನ್ನೂ ಬಿಡದೆ, ಖಂಡಿಸಿದನು. ಇದು ವರೆಗೆ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ "ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಜೊತೆಗೂಡಿ ಕಾವ್ಯ"[12] ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದರು. ಜಗನ್ನಾಥನ ತೀಕ್ಷ್ಣತರ್ಕಕ್ಕೆ ಇದು ಸರಿಯೆಂದು ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಶಬ್ದ, ಅರ್ಥ ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣ ವೇನು? "ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಓದುತ್ತಾನೆ", "ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅರ್ಥ ತಿಳಿಯು ಬರುತ್ತದೆ", "ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಾಯಿತು; ಅರ್ಥ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ"— ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶಬ್ದವಿಶೇಷಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯಸಂಜ್ಞೆಯೇ ಹೊರತು, ಅರ್ಥಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯತ್ವವುಂಟೆಂಬುದಕ್ಕೆ ದೃಢತರವಾದ ಬೇರೆ ಪ್ರಮಾಣವೆಲ್ಲಿದೆ? ಆದ್ದರಿಂದ ಶಬ್ದ ಮಾತ್ರವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆದು ಅದರಂತೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸ ಬೇಕು. ಇನ್ನು, ಆಸ್ವಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೇ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನ; ಈ ಶಕ್ತಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯತ್ವವು ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯದ ಅಂಗಗಳಾದ ಗೀತ ನೃತ್ಯ ವಾದ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಗುಣ ವಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನೂ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾದೀತು. ಹೀಗೆಲ್ಲ ವಿಚಾರಮಾಡಿ ಜಗನ್ನಾಥನು ಕಾವ್ಯತ್ವವು ಶಬ್ದನಿಷ್ಠವೆಂದೇ ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವುದು ಸರಿಯೇ— ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ "ಉದಿತಂ ಮಂಡಲಂ ವಿಧೋಃ" ("ಉದಿಸಿತು ಚಂದ್ರನ ಮಂಡಲವು"), "ಗತೋಽಸ್ತಮರ್ಕಃ" ("ಅಸ್ತಮಿಸಿದನು ರವಿ") ಇಂಥ ವಾಕ್ಯಗಳು ವಿಶೇಷಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತವೆ. "ಅದೋಷ"ದ ವಿಷಯವೂ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸೇರತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮಮ್ಮಟನ

---

[11] ವಿಶ್ವನಾಥನ ಈ ಚಾತುರ್ಯ ಒಂದೊಂದು ಕಡೆ ಅತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಅದೋಷೌ" ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಎಳೆದಾಡಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ. "ಅದೋಷೌ" ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ "ಸ್ಫುಟ ದೋಷರಹಿತವಾದವು" ಎಂಬುದೇ ಮಮ್ಮಟನಿಗಿದ್ದ ತಾತ್ಪರ್ಯ; ಸ್ಫುಟವೆಂದರೆ ರಸಪ್ರತೀತಿಗೆ ತಡೆ ಯಾಗತಕ್ಕದ್ದು. ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೋಷವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸಂದರ್ಭವಶದಿಂದ ಗುಣವಾಗ ಬಹುದೆಂಬ ಅಂಶ ಮಮ್ಮಟನಿಗೂ ತಿಳಿದಿದ್ದಿತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ "ಅದೋಷೌ" ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವೆಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕು.

[12] ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. "ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ" ಎಂದು ವಿಶ್ವನಾಥನು ಹೇಳಿದ್ದರೂ, "ತಯೋಃ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪತ್ವೇನ ಅಭಿಮತಯೋಃ 'ಶಬ್ದಾರ್ಥಯೋಃ. . ." ಎಂದು ಅವನೇ ಒಂದು ಕಡೆ (೧. ೨ ವೃತ್ತಿ) ಹೇಳಿರು ವುದರಿಂದ ಅವನ ಮತದಲ್ಲಿಯೂ ಶಬ್ದಾರ್ಥಯುಗಳಕ್ಕೇ ಕಾವ್ಯಸಂಜ್ಞೆ.

ಲಕ್ಷಣದ ಮಾತು ಮುಗಿಯಿತು. ವಿಶ್ವನಾಥನು ಅದನ್ನು ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನೇ ಸದೆಬಡಿಯದೆ, ಜಗನ್ನಾಥನು ಈಗ ವಿಶ್ವನಾಥನ ಲಕ್ಷಣದ ಕಡೆಗೇ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ; "ರಸವತ್ತಾಗಿರುವುದೇ ಕಾವ್ಯ"ವೆಂದು 'ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ'ದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಯಿಸಿರುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೆ, ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯತ್ವ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹಾಗೆಯೇ ಸರಿ ಎಂದು ವಾದಿಸಕೂಡದು; ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೇ ಭಂಗ ಬಂದೀತು. ಅಲ್ಲದೆ ಜಲಪ್ರವಾಹದ ಏಳು ಬೀಳು ಸುಳಿ ಸುತ್ತಾಟಗಳನ್ನೂ, ಕಪಿಗಳ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳ ಆಟಗಳನ್ನೂ ಕವಿಗಳು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರಲ್ಲ; ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೇಗೆ? ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಗೋ ಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ರಸಸ್ಪರ್ಶವಿದ್ದೇ ಇದೆಯೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ರಸಸ್ಪರ್ಶವು "ಹಸು ಹೋಗುತ್ತದೆ", "ಜಿಂಕೆ ಓಡುತ್ತದೆ" ಈ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಉಂಟೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅತಿ ಪ್ರಸಂಗವೊದಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಯಾವ ಅರ್ಥವಾದರೂ ಸರಿಯೆ, ವಿಭಾವಾನುಭಾವಸಂಚಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದಾಗಿರಲೇಬೇಕು — ಹೀಗೆನ್ನುವುದು ಅವನ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯ ಸಾರಾಂಶ.

ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನು ಕೊಡುವ ಲಕ್ಷಣ ಇದು: "ರಮಣೀಯಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದಕಃ ಶಬ್ದಃ ಕಾವ್ಯಂ" ("ರಮಣೀಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಶಬ್ದವು ಕಾವ್ಯ"). ಇದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ರಮಣೀಯವೆಂದರೆ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ "ಲೋಕೋತ್ತರ" ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಮುಖ್ಯ. "ನಿನಗೆ ಮಗನು ಹುಟ್ಟಿದನು," "ನಿನಗೆ ಹಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇನೆ"— ಈ ಬಗೆಯ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಆಹ್ಲಾದವು ಲೋಕೋತ್ತರವಲ್ಲ; ಆದಕಾರಣ ಅವುಗಳು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಆಹ್ಲಾದವು ಅನುಭವಸಾಕ್ಷಿಕವಾದದ್ದು; ಇದು ಬರುವುದು ರಮಣೀಯವಾದದ್ದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅನುಸಂಧಾನಮಾಡುವುದರಿಂದ (ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲೇ ಮಗ್ನವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸುವುದರಿಂದ). ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಸಂಧಾನವೇ "ಭಾವನೆ"; ಇದರಿಂದ ಬರುವ ಆಹ್ಲಾದ ವಿಶೇಷಕ್ಕೆ "ಚಮತ್ಕಾರ"ವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ಉಂಟು. ಇನ್ನು, "ರಮಣೀಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು **ಹೇಳುವ**" ಎನ್ನದೆ "...ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ" ಎಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದರಲ್ಲೂ ಔಚಿತ್ಯವುಂಟು. ಏಕೆಂದರೆ, "ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ" ಎನ್ನುವುದು ವಾಚ್ಯವಲ್ಲದ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನೂ ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಜಗನ್ನಾಥನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಈ ಲಕ್ಷಣ ನವೀನವೂ ವಿಚಾರಾರ್ಹವೂ ಆಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನವರ ಉಕ್ತಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ "ಶರೀರಂ ತಾವದಿಷ್ಟಾರ್ಥವ್ಯವಚ್ಛಿನ್ನಾಪದಾವಲೀ" ಎಂಬ ದಂಡಿಯ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇದು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಹೇಳಲೊಪ್ಪದೆ, ಅರ್ಥವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಬ್ದವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕೆಂಬುದಾಗಿ ಜಗನ್ನಾಥನು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿದೆವು. ಅವನ ವಿಚಾರಸರಣಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅನುಭವ ಸಮ್ಮತವೆ? "ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುತ್ತಾನೆ" ಎನ್ನುವಂತೆಯೇ "ಕಾವ್ಯ ತಿಳಿಯಿತು" ("ಕಾವ್ಯಂ ಜ್ಞಾತಂ") ಎಂದೂ ಜನರು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಇಲ್ಲಿ

"ಕಾವ್ಯ" ಎಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವೇ ತಾನೆ?[13] ಇದರ ಮೇಲೆ, ಮಿಕ್ಕ ಆಲಂಕಾರಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಔಚಿತ್ಯವುಂಟು. ಶಬ್ದವಿಲ್ಲದೆ ಅರ್ಥ ತಿಳಿಯದು, ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದೆ ಶಬ್ದ ಸಲ್ಲದು. ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರಾವಲಂಬಿಗಳು. ಕಾವ್ಯರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಾಗ ಶಬ್ದವನ್ನೂ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ನಾವು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಖಂಡ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ವಿಮರ್ಶನಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಶಬ್ದ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ — ಹೀಗೆ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಆಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಒಮ್ಮೆ ಶಬ್ದದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಾಯವಾಗಬಹುದು, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಾಯವಾಗಬಹುದು; ಆದರೆ ಎರಡೂ ಬೇಕು, ಎರಡೂ ಸಹಕರಿಸಬೇಕು.[14]

"ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸೊಗಸೂ ಉಂಟು. ಅದನ್ನು ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತಕಾರನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ರಮ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ.[15] ಅದರ ಸಾರವಿಷ್ಟು: ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯ. ಎರಡು ಕೂಡಿ ಒಂದು ಎನ್ನುವುದು ವಿಚಿತ್ರೋಕ್ತಿಯೇ ಸರಿ. ಇದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೆಂದರೆ, ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಕೇವಲ ಶಬ್ದಕ್ಕಾಗಲಿ ಕೇವಲ ಅರ್ಥಕ್ಕಾಗಲಿ ಕಾವ್ಯತ್ವವಿಲ್ಲ. ರಮ್ಯವಾದ ವಾಚಕವೂ ರಮ್ಯವಾದ ವಾಚ್ಯವೂ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದರ ಸೊಗಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಈಷನ್ಮಾತ್ರದ ನ್ಯೂನತೆ ಇರಕೂಡದೆನ್ನುವುದಕ್ಕಾಗಿ "ಸಹಿತೌ" ಎಂಬ ಮಾತು ಬಂದಿದೆ. ಈ "ಸಹಿತಭಾವ" ಅಥವಾ "ಸಾಹಿತ್ಯ" ಎಂದರೇನು? ವಾಚ್ಯವಾಚಕಗಳು ಹೇಗೂ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸೇರಿಯೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇದೆಯಲ್ಲ ಎಂದರೆ, ಹಾಗಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುವುದು ವಿಶೇಷರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಸರ್ವಗುಣಗಳಿಂದ ಸಮನಾಗಿ ಕೂಡಿ ಸ್ನೇಹಿತರಂತೆ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಒಂದರ ಶೋಭೆ

---

[13] "ಕಾವ್ಯ ತಿಳಿಯಿತು" ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ "ಕಾವ್ಯ" ಶಬ್ದಕ್ಕೆ "ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥ" ಎಂಬುದು ನಿಜವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ. "ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದ" ಎಂಬುದೇ ಅದರ ನೇರವಾದ, ಪ್ರಚುರವಾದ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ—ಹೀಗೆಂದು ಕೆಲವರು ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಈ ಮುಂದೆ ನೋಡುವಂತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಇರುವ "ಸಾಹಿತ್ಯ", ಪರಸ್ಪರಾವಲಂಬನ—ಈ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಎರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದರಲ್ಲೇ ಪ್ರಯೋಜನ ಹೆಚ್ಚೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ; ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನ ಟೀಕೆ ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

[14] ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೩೩ ನೋಡಿ.

ಎ. ಸಿ. ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯವರ 'Poetry for poetry's Sake' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಗಿರುವ ಈ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಸಂಬಂಧವು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ (*Oxford Lectures on poetry*, p. 14).

[15] 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ಪು, ೭-೧೧ ; ೨೬-೨೯.

ಸಮಸರ್ವಗುಣೌ ಸಂತೌ ಸುಹೃದಾವಿವಸಂಗತೌ|
ಪರಸ್ಪರಸ್ಯ ಶೋಭಾಯೈ ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಭವತೋ ಯಥಾ||....(ಪು. ೧೦)
............ರಚನಾಂ ಪರಿಪೋಷಣಂ|
ಸ್ಪರ್ಧಯಾ ವಿದ್ಯತೇ ಯತ್ರ ಯಥಾಸ್ವಮುಭಯೋರಪಿ||...(ಪು. ೨೮)

ಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಗುಣವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಚನೆ, ಅಲಂಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸ, ರಸಪರಿಪೋಷಣೆ — ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅವೆರಡಕ್ಕೂ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಿರಬೇಕು. ಇದೇ "ಸಾಹಿತ್ಯ"ದ ರಹಸ್ಯ.

ರಸಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನು ಎತ್ತುವ ಒಂದೆರಡು ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸೋಣ. ಯಾವ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವಪ್ರಾಯವಾದ ರಸವೋ ಭಾವವೋ ಒಳಗಿನ ತಿರುಳಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ.[16] ಕವಿಗೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಲು ಆವೇಶ ಬರುವುದು ಅವನ ಮನಸ್ಸು ರಸಾರ್ದ್ರವಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ. ಈ ಒಳಗಿನ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವ ಯತ್ನವೇ ಕಾವ್ಯರಚನೆ. ರಸಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿರುವುದು ಉಂಟು. ಅಂಥವು ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣಕಾರನಂತೆ ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಡುವುದೇ ಉತ್ತಮ; ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡ ರಸಸ್ಪರ್ಶ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನು ಅಪವಾದವೆಂದು ಸೂಚಿಸುವ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ವಿಚಾರಕ್ಷಮವಲ್ಲ. ಜಲಪಾತದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತರಸವು ಸ್ವಯಂವ್ಯಕ್ತವಲ್ಲವೇ? ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ರಸಗಳಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಕವಿಗಳೂ ಉಂಟು. ಮಕ್ಕಳ ತೊದಲುಮಾತು, ತಪ್ಪುನಡಗೆ — ಈ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ನೋಡಿ ಒಂದು ಕಡೆ ವಾತ್ಸಲ್ಯವನ್ನೂ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸದವರು ಯಾರುಂಟು? ಕಪಿಗಳ ಆಟದಲ್ಲಂತೂ ಹಾಸ್ಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿವಿಶೇಷಗಳೇ ತಾನೆ? ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನಿಗೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ರಸಸ್ಪರ್ಶ ಹೇಗೆ ತೋರಲಿಲ್ಲವೊ! ಇನ್ನು "ಗತೋಽಸ್ತಮರ್ಕಃ" ಎಂಬುದು ಸಂದರ್ಭವಶದಿಂದ ಕಾವ್ಯವಾಗಬಹುದಾದರೆ, "ಹಸು ಹೋಗುತ್ತದೆ," "ಜಿಂಕೆ ಓಡುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಉಚಿತ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಅವನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಮಾತ್ರ ನೀರಸವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವಿಚಾರದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ಅದರಲ್ಲೇ ಸಮಸ್ತ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನೂ ಕಾಣಲು ಹೊರಡುವುದು ತಪ್ಪುದಾರಿ. ಮೇಲಿನ ಕಾವ್ಯಗಳು ರಸಮಯವಾದ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಬಂದರೆ, ಅವುಗಳಿಂದಲೇ ರಸಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಕಳೆಯೇರುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ.[17]

"ರಮಣೀಯಾರ್ಥಪ್ರತಿಪಾದಕಃ" ಎಂಬ ಮುಖ್ಯ ವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು. "ರಮಣೀಯ" ಎಂದರೇನು?—"ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು". ಇದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಜ್ಞಾನ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮಗೆ ಬಂದಂತಾಯಿತು? ಹಿಂದಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕ

---

[16] "ನ ಹಿ ತಚ್ಛೂನ್ಯಂ ಕಾವ್ಯಂ ಕಿಂಚಿದಸ್ತಿ" (ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೬೫).

[17] ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನ ವಾದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ನಿಜವಾಗಿ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಕಂಠೋಕ್ತವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರೆ ವಸ್ತು ಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಗಳ ಗತಿಯೇನು ಎಂಬ ಆತಂಕ ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗೆ ಇದ್ದಿತೆಂದು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ; ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಬಂದು ಇದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿದನೆಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ.

ರೆಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಆಧಾರವೆಂದು ತಾವು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಅಲಂಕಾರ, ಗುಣ, ರಸ, ಧ್ವನಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಅಥವಾ ಹಲವನ್ನು ತಮ್ಮ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು; ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತಪ್ಪೇ ಸರಿಯೇ ಎಂಬುದು ಬೇರೆಯ ವಿಚಾರ. ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಫುಟತ್ವಕ್ಕೇ ಅಭಾವ ಬಂದಿದೆ. "ರಮಣೀಯತೆ", "ಲೋಕೋತ್ತರಾಹ್ಲಾದ" ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೂ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ "ಲೋಕೋತ್ತರ" ಎಂಬುದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಷ್ಕಾರಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞರಾಗಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ಆಹ್ಲಾದವು ಲೌಕಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಆಹ್ಲಾದವಲ್ಲ; ಇದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕೇವಲ "ಭಾವನೆ"ಯೊಂದೇ ದಾರಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ಲಕ್ಷಣದ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಹೊರಡುವುದರ ಫಲಿತಾಂಶ ಇಷ್ಟೇ. ಎಷ್ಟೆಷ್ಟೇ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿರಲಿ, ಈ ಲಕ್ಷಣ ಸರ್ವಸಮರ್ಪಕವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.[18] ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಕಷ್ಟ. ಅತೀಂದ್ರಿಯ ವಸ್ತುವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ "ಬ್ರಹ್ಮ"ದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆಯೇ. ಎರಡೂ ಅನುಭವೈಕಗಮ್ಯವಾದವು. ಬ್ರಹ್ಮಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ತೊಡಗಿದವರು ವಾದಮಾಡಿ ಮಾಡಿ, ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿ ಕುಂಠಿತವಾದದ್ದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಬ್ರಹ್ಮವು "ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ"ವಾಗಲಾರದು; ಅದು ಕೇವಲ "ಪ್ರಾತಿಪದಿಕಾರ್ಥ"ವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲತಕ್ಕದ್ದು ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರಂತೆ.[19] ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಕಾರರ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಇಲ್ಲಿಗೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಏನೆಂಬುದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತು; ಬಾಯಿಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರ ಕಷ್ಟ. ಅದರ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವಾಕ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಳಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದೇ ಎಂಬುದು ಸಂದೇಹದ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಲಕ್ಷಣದ ಚರ್ಚೆ ಅಪ್ರಕೃತವಲ್ಲ. ಇಷ್ಟು ತಿಳಿಯಿತು, ಇಷ್ಟು ಉಳಿಯಿತು ಎಂದು ಅರಿಯುವುದಕ್ಕಾದರೂ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಚಾರ ಬೇಕಷ್ಟೆ!

---

[18] ಪಂಡಿತ ಡಿ. ಟಿ. ತಾತಾಚಾರ್ಯ ಶಿರೋಮಣಿ, ಎಂ.ಓ.ಎಲ್. ಅವರು 'Definition of Poetry or Kāvya' ಎಂಬ ದೀರ್ಘವಾದ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. (*JORM* III-IV) ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಮತಗಳನ್ನೂ ವಿವೇಚಿಸಿ, ಕಡೆಗೆ ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ: "I conclude that word and sense which directly aim at, and produce, pleasure are poetry." ("ಆಹ್ಲಾದವನ್ನೇ ನೇರವಾಗಿ ಗುರಿಹಿಡಿದು ಅದನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ನನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ".) ಈ ಲಕ್ಷಣವಾದರೂ ಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

[19] "ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ" ಎಂದರೆ ಒಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಬಹುದಾದದ್ದು; "ಪ್ರಾತಿಪದಿಕಾರ್ಥ" ಎಂದರೆ ಒಂದೇ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದದ್ದು. ಈ ಹೇಳಿಕೆಯ ಅರ್ಥ ಇಷ್ಟು: ಬ್ರಹ್ಮಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ; "ಬ್ರಹ್ಮ" ಎಂದರೆ "ಬ್ರಹ್ಮ" ಎಂದೇ ಅರ್ಥ.

೧೦. ಕವಿತೆಯ ಆಕರ

ಭಟ್ಟತೌತನ 'ಕಾವ್ಯಕೌತುಕ'ದಿಂದ ಅವರಿವರು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಉಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ತುಣುಕುಗಳಲ್ಲೊಂದು—ಅದರಲ್ಲೂ ಮೊದಲನೆಯ ಪಂಕ್ತಿ—ಬಲು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ:

ಪ್ರಜ್ಞಾ ನವನವೋಲ್ಲೇಖಶಾಲಿನೀ ಪ್ರತಿಭಾ ಮತಾ |
ತದನುಪ್ರಾಣನಾಜೀವದ್ವರ್ಣನಾನಿಪುಣಃ ಕವಿಃ ||
ತಸ್ಯ ಕರ್ಮ ಸ್ಮೃತಂ ಕಾವ್ಯಂ....[1]

ಈ ಉಕ್ತಿಖಂಡವನ್ನು ಸಾರಗುಂದದಂತೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದು ಕಷ್ಟ; ಆದರೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂತತವಾಗಿ ಕಾಣುವ, ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ. ಈ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಉಸಿರಿನಿಂದ ಜೀವತುಂಬಿ ವರ್ಣಿಸಬಲ್ಲ ನಿಪುಣನೇ ಕವಿ. ಕವಿ ಕರ್ಮವೇ ಕಾವ್ಯ. ಹೀಗೆ, ಕವಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ರಹಸ್ಯವೆಲ್ಲ "ಪ್ರತಿಭೆ" ಎಂದು ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಹೇಗೆ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ, ಹೇಗೆ ಹೊರಬೀಳುತ್ತದೆ? ಈ ನಿರ್ಮಾಣಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಶಕ್ತಿ, ದೃಷ್ಟಿ, ಪರಿಕರ ಮೊದಲಾದವು ಯಾವುವು? —ಈ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಒಂದೆರಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮುಗಿಸಿಬಿಡುವುದೇ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿ. ಆದರೂ ರಾಜಶೇಖರ, ಕುಂತಕ ಮೊದಲಾದವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಶದವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಆನಂದವರ್ಧನ, ತೌತ ಮೊದಲಾದವರು ಅಲ್ಲೊಂದು ಕಡೆ ಇಲ್ಲೊಂದು ಕಡೆ ಹೇಳಿರುವ ಬಿಡಿಮಾತುಗಳಿಗೇ ಕವಿಕರ್ಮದ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಂಟು. ಅವರ ಮುಖ್ಯಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ, ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭಾರತೀಯರ ದೃಷ್ಟಿಯೇನೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

"ಪ್ರತಿಭೆ" ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅಕ್ಷರಾರ್ಥ "ಹೊಳಹು." ಇದರ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸರಳವಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರಟನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ:

---

[1] ಹೇಮಚಂದ್ರ : 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ', ಪು. ೩ ; 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ' : ಮಾಣಿಕ್ಯ ಚಂದ್ರನ 'ಸಂಕೇತ' ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಪು. ೭. "....ನವನವೋನ್ಮೇಷ ಶಾಲಿನೀ...." ಎಂಬ ಪಾಠಾಂತರವೂ ಉಂಟು ('ಔಚಿತ್ಯವಿಚಾರಚರ್ಚಾ', ೩೫ ವೃತ್ತಿ). "ಉಲ್ಲೇಖ" ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆ, ರಚನೆ; "ಉನ್ಮೇಷ" ಎಂದರೆ ಹೊಳಹು.

ಮನಸಿ ಸದಾ ಸುಸಮಾಧಿನಿ ವಿಸ್ಫುರಣಮನೇಕಧಾಭಿಧೇಯಸ್ಯ |
ಅಕ್ಲಿಷ್ಟಾನಿ ಪದಾನಿ ಚ ವಿಭಾಂತಿ ಯಸ್ಯಾಮಸೌ ಶಕ್ತಿಃ ||
ಪ್ರತಿಭೇತ್ಯಪರೈರುದಿತಾ....[2] ('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೧. ೧೫. ೧೬)

"ಸಮಾಹಿತವಾದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅರ್ಥವೂ, ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಲ್ಲದ ಪದಗಳೂ ಯಾವುದರಿಂದ ಹೊಳೆಯುವುವೋ ಅದೇ ಶಕ್ತಿ. ಇದನ್ನೇ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದು ಇತರರು ಕರೆಯುವರು." ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ರೀತಿ[3] ಈ ಮೇಲಿನ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಂತಿದೆ: ಯಾವುದು ಶಬ್ದ ಸಮೂಹವನ್ನೂ ಅರ್ಥಪುಂಜವನ್ನೂ ಅಲಂಕಾರತಂತ್ರವನ್ನೂ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಇತರ ಉಕ್ತಿಮಾರ್ಗವನ್ನೂ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತದೋ ಅದೇ ಪ್ರತಿಭೆ. ಪ್ರತಿಭೆ ಯಿಲ್ಲದವನಿಗೆ ಪದಾರ್ಥ ಸಮೂಹವು ಎದುರಿಗಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲದಂತೆಯೇ. ಪ್ರತಿಭಾ ಶಾಲಿಯಾದವನಿಗೆ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಕಾಣಿಸದಿದ್ದರೂ ಅವೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿದ್ದಂತೆಯೇ. ಮೇಧಾವಿ ರುದ್ರ, ಕುಮಾರದಾಸ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳು ಹುಟ್ಟುಗುರುಡರೆಂದು ಕೇಳಿ ದ್ದೇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮಹಾಕವಿಗಳು ದೇಶಾಂತರ ದ್ವೀಪಾಂತರಗಳ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಕಾಲಾಂತರ ದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಕಥಾಪುರುಷರ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನೂ ಎದುರಿಗಿದ್ದು ನೋಡಿದಂತೆ, ಹೃದಯವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಅರಿತಂತೆ ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ?—ಈ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯ ಗಳಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ.

---

[2] ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು "ಪ್ರತಿಭೆ" "ಶಕ್ತಿ" ಎಂಬ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಶೇಖರನು ಮಾತ್ರ "ಶಕ್ತಿ"ಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, "ಶಕ್ತಸ್ಯ ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಶಕ್ತಶ್ಚ ವ್ಯುತ್ಪದ್ಯತೇ"—ಎಂದರೆ "ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನಿಗೇ ಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗಳೆರಡೂ ಒದಗುವುವು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (ಪು. ೧೧). ಆದರೆ, "ಪ್ರತಿಭೆ" ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ "ಅಪೂರ್ವವಸ್ತು ನಿರ್ಮಾಣಸಾಮರ್ಥ್ಯ" ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥ ವನ್ನೂ, ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳ್ಳುವ ಏಕಮಾರ್ಗವಾದ "ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ನವನವೋನ್ಮೇಷ"ವೆಂಬ ವಿಶೇಷಾರ್ಥವನ್ನೂ ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಅದು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ "genius", "imagination" ಎಂಬ ಎರಡು ಅರ್ಥ ಗಳನ್ನೂ ಕೊಡಬಲ್ಲುದು. ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ "ಶಕ್ತಿ" ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶಾಲತರವಾದ "genius" ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ "ಪ್ರತಿಭೆ" ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ "imagination" ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಯತವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಉತ್ತಮ. "ಪ್ರತಿಭಾನ" ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಾನಪದವುಂಟು. ಅದಕ್ಕೆ "intuition" ಎಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವಾಗ ಕೆಲವರು "imagination" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಭಾವನೆ" "ಕಲ್ಪನೆ" ಎಂಬ ಪ್ರತಿಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ "ಭಾವನೆ" ಎಂದರೆ "contemplation, meditation" ಎಂದು ಅರ್ಥ (ರಸಗಂಗಾಧರಕಾರನ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ); "ಕಲ್ಪನೆ" ಎಂಬುದನ್ನು "fancy, conception" ಎಂಬವಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸೋಣ.

[3] 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೧೧-೧೩.

"ರವಿ ಕಾಣದ್ದನ್ನು ಕವಿ ಕಂಡ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಮಾನವ ಹೃದಯದ ಒಳಗನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಣ್ಣು ಕಂಡು ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲುದೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ'ದಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಕಾರಣ ಪರಿತ್ಯಾಗದಿಂದ ನೊಂದು ಬೆಂದು ಶಕುಂತಲೆ ಕಶ್ಯಪರ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ತಪಸ್ವಿನಿಯಾಗಿರುತ್ತಾಳಷ್ಟೆ; ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಗ್ಧನಾದ ದುಷ್ಯಂತನು ಅವಳನ್ನು ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸಿ, ಅವಳ ಕಂಬನಿಯನ್ನು ಒರಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವನ ಬೆರಳಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಉಂಗುರ ಶಕುಂತಲೆಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಸಮಯದ ಮಾತುಕಥೆಗಳನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನು ಹೀಗೆ ಬೆಳಸುತ್ತಾನೆ.

ಶಕುಂತಲೆ—(ನಾಮಾಂಕಿತವಾದ ಉಂಗುರವನ್ನು ಕಂಡು) ಆರ್ಯಪುತ್ರ, ಇದೇ ಆ ಉಂಗುರ !
ರಾಜ—ಈ ಉಂಗುರ ದೊರೆತ ಬಳಿಕವೇ ನನಗೆ ನೆನಪು ಮರಳಿದ್ದು.
ಶಕುಂತಲೆ—ಆರ್ಯಪುತ್ರನಿಗೆ ನಂಬಿಕೆಯುಂಟುಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲ ಇದು ದೊರೆಯದೆ ನನಗೆ ಕೆಡುಕುಮಾಡಿತು.
ರಾಜ—ಹಾಗಾದರೆ, ವಸಂತಸಮಾಗಮಕ್ಕೆ ಗುರುತಾಗಿ ಬಳ್ಳಿ ಹೂವನ್ನು ಮತ್ತೆ ತಳೆಯಲಿ.
ಶಕುಂತಲೆ—ಇದರಲ್ಲಿ ನನಗೆ ನೆಚ್ಚಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಆರ್ಯಪುತ್ರನೇ ಇದನ್ನು ಧರಿಸಬೇಕು.

('ಶಾಕುಂತಲ', ೭)

ಇಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ಕೊನೆಯ ಮಾತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸತಕ್ಕದ್ದಾಗಿದೆ. ಸಾಧಾರಣ ಕವಿ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಉಂಗುರವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಬೆರಳಿಗೆ ತೊಡಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಆದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ಇಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ಹೃದಯವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ತಾದಾತ್ಮ್ಯದಿಂದ ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡಿ ಅದನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅತಿ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಆಕೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ತೋರಿಸಿದೆ. ಎಲ್ಲಿಯೋ ಬಿದ್ದುಹೋಗಿ, ನಂಬಿದ ವೇಳೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತಲೆ ಮರಸಿಕೊಂಡ ಈ ಉಂಗುರವನ್ನು—ಈ ಅಪಕಾರಿಯನ್ನು—ಶಕುಂತಲೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಗೆ ನೆಚ್ಚಿಯಾಳು ! ಅದನ್ನು ಧರಿಸಿದರೆ ದುರದೃಷ್ಟ ಮತ್ತೆ ಒದಗೀತೆಂದು ಕೂಡ ಶಂಕಿಸಿದಳೋ ಏನೋ. ಇದು ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾದ ಮನೋವೃತ್ತಿ ! ಆದರೆ ಇದರ ಅರಿವನ್ನು ನಮಗೆ ತಂದುಕೊಡಲು ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಕೆಲಸಮಾಡಬೇಕು.

ಪ್ರತಿಭೆ ನಿಜವಾಗಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿ. ಅದು ಬುದ್ಧಿಯ ಕಣ್ಣಲ್ಲ; ಹೃದಯದ ಕಣ್ಣು. ಕವಿಯ ಈ ಒಳಗಣ್ಣು ತೆರೆದಾಗ ವಿಶ್ವದ ಹೃದಯವೇ ಅವನಿಗೆ ತೆರೆಯುತ್ತದೆ.

ಯದುನ್ಮೀಲನಶಕ್ತ್ಯೈವ ವಿಶ್ವಮುನ್ಮೀಲತಿ ಕ್ಷಣಾತ್ ।
ಸ್ವಾತ್ಮಾಯತನವಿಶ್ರಾಂತಾಂ ತಾಂ ವಂದೇ ಪ್ರತಿಭಾಂ ಶಿವಾಂ ॥

(ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೬೦)

ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ವಿರಚಿತವಾದ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯವೊಂದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ, ಕಾಶ್ಮೀರ ಶೈವಾಗಮಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಪರಮೇಶ್ವರನ ಆತ್ಮಪ್ರಕಾಶನ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಪರಾಪ್ರತಿಭೆ

ಯನ್ನೂ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸಮಾನ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದ ವರ್ಣಿಸು ವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪರಾಪ್ರತಿಭೆ ಪರಮೇಶ್ವರನಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರತಕ್ಕದ್ದು; ಅದು ಉನ್ಮೀಲಿತವಾಯಿತೆಂದರೆ, ಅದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಷ್ಟೂ ಉನ್ಮೀಲಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಾರ್ಯವೂ ಇದೇ ರೀತಿ. ಇದರ ನೆಲೆವೀಡು ಕವಿಹೃದಯ. ಈ ಪ್ರತಿಭೆ ಉದ್ಬೋಧನಗೊಂಡಾಗ ಹೊಸದೊಂದು ವಿಶ್ವವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಂತೆ ಇಚ್ಛಾಮಾತ್ರದಿಂದ ಕವಿ ಅಪೂರ್ವ ವಿಚಿತ್ರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಇದರ ಬಲ ದಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲನು.[4]

ಕವಿದೃಷ್ಟಿಯ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವೇನು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಮಹಿಮಭಟ್ಟನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.[5] ಪ್ರತಿವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ, ವಿಶೇಷ ಎಂದು ಎರಡು ರೂಪಗಳುಂಟು. ಅನುಮಾನವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿಚಾರಸರಣಿಗೂ ಲೋಕರೂಢಿಯ ಉಕ್ತಿಗೂ ನಿಲುಕುವುದು ವಸ್ತುವಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪ ಮಾತ್ರ. ಅದರ ವಿಶೇಷರೂಪವು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಸಾನುಗುಣಶಬ್ದಾರ್ಥಚಿಂತಾಸ್ತಿಮಿತಚೇತಸಃ |
ಕ್ಷಣಂ ಸ್ವರೂಪಸ್ಪರ್ಶೋತ್ಥಾ ಪ್ರಜ್ಞೈವ ಪ್ರತಿಭಾ ಕವೇಃ ||
ಸಾ ಹಿ ಚಕ್ಷುರ್ಭಗವತಃ ತೃತೀಯಮಿತಿ ಗೀಯತೇ |
ಯೇನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರೋತ್ಯೇಷ ಭಾವಾಂಸ್ತ್ರೈಕಾಲ್ಯವರ್ತಿನಃ ||

('ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ', ಪು. ೩೯೦-೧)

"[ತನ್ನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿರುವ] ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಚೇತಸ್ಸು ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿರುವಾಗ, ವಸ್ತುವಿನ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಥಟ್ಟನೆ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ. ಇದನ್ನು ಪರಮೇಶ್ವರನ ಮೂರನೆಯ ಕಣ್ಣೆಂದೇ ಕೀರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅವನು ಇದರ ಮೂಲಕ ತ್ರಿಕಾಲ ದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಕಾಣಬಲ್ಲನು." ಹೀಗೆ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ ಯನ್ನು ಮಹಿಮಭಟ್ಟನೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೂ ಪರಮೇಶ್ವರನ ಜ್ಞಾನಚಕ್ಷುಸ್ಸಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚಲ್ಲ; ಅದು ವಸ್ತುಸ್ವಭಾವದ ವಿಶೇಷರೂಪವನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ನೋಡುವುದೆಂಬುದೂ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹೀಗೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ: ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲೇ ಸದಾ ಮಗ್ನನಾಗಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವೂ ಮತ್ತೊಂದು

---

[4] ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ತಿರುಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಗ್ರಹವಾದ ಉಕ್ತಿ 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಹೀಗೆ ಬಂದಿದೆ: "...ಕವೇರಪಿ ಸ್ವಹೃದಯಾಯತನ-ಸತತೋದಿತ-ಪ್ರತಿಭಾಭಿಧಾನ-ಪರವಾಗ್ದೇವತಾನುಗ್ರಹೋತ್ಥಿತ–ವಿಚಿತ್ರಾಪೂರ್ವನಿರ್ಮಾಣಶಕ್ತಿಶಾಲಿನಃ ಪ್ರಜಾಪತೇರಿವ ಕಾಮಜನಿತ ಜಗತಃ..." ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೪). ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದೆಲ್ಲ ಈ ಉಕ್ತಿಯ ವಿವರಣೆ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನಬಹುದು.

[5] ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ನೈಯಾಯಿಕ; ನ್ಯಾಯದರ್ಶನದ ತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ನಮಗೆ ಅಪ್ರಕೃತ.

ವಸ್ತುವೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ; ಅವುಗಳ ಆಂತರಿಕ ಗುಣಗಳಂತೂ ಗಮನಕ್ಕೆ ಖಂಡಿತ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ತನ್ನ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಇರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳಿಂದ ತಾನು ಯಾವ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆದೇನು, ಅವುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಹೇಗೆ ಹವಣಿಸಿಕೊಂಡೇನು ಎಂಬುದೇ ಅವನ ಸಂತತವಾದ ಚಿಂತೆ. ವಸ್ತುವಿನ ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗಲಿ ವ್ಯವಧಾನವಾಗಲಿ ಅವನಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿಯ ಕರ್ಮವಾದರೆ ಕೇವಲ ಭಾವನೆ; ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾಧಿ.[6] ಲೌಕಿಕವಾದ ಉಪಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿ ಅವನಿಗೆ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಶುದ್ಧ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಕೂಡಲೇ ವಿಶ್ವದ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಪರಿಚಿತವಾದ ಮೇಲು ಮುಸುಕನ್ನು ಕಳಚುತ್ತವೆ; ಒಳಗಿನ ವಿಶೇಷರೂಪ ಪ್ರಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅತಿವಿಕೃತವೆಂದು ತೋರುವುದರಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪರಮ ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನೂ ಅತಿ ತುಚ್ಛ ವೆಂದು ತೋರುವುದರಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅರ್ಥಮಹತ್ತ್ವವನ್ನೂ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭಾದೃಷ್ಟಿ ಕಾಣು ತ್ತದೆ, ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಅಪೂರ್ವ ದರ್ಶನವನ್ನೇ ಕವಿಯ ವಾಣಿ ರೂಪಿಸು ವುದು. ಆದಕಾರಣವೇ, ನಾವು ದಿನದಿನವೂ ಕಂಡು ಕೇಳಿದ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥಗಳು ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಹೊಳೆದಾಗ ಹೊಸಹೊಸತೆರನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಪ್ರತಿಭಾವ್ಯಾಪಾರವು ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಹೌದು; ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಹೌದು. "ಅಪೂರ್ವ ವಸ್ತುನಿರ್ಮಾಣಕ್ಷಮಾ "[7] (" ಅಪೂರ್ವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವುಳ್ಳದ್ದು ") ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿ ಅದರ ಸೃಷ್ಟಿ ಶಕ್ತಿಯ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಆಲಂಕಾರಿ ಕರು ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಕವಿಯನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ, ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿ ಗಿಂತಲೂ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯದೇ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯೆಂದು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಶಂಸಾವಾಕ್ಯಗಳೂ ಉಂಟು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗು ತ್ತದೆ. ಉಪಾದಾನ ಸಾಮಗ್ರಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕವಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ನೂತನ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡುತ್ತಾನೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು ಆವಶ್ಯಕ. ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯ ಅಪೂರ್ವತೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದು ಎಲ್ಲಿ? ಅವನು ವರ್ಣಿಸುವ ವಸ್ತುಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಅವನು ಉಪಯೋಗಿ ಸುವ ಮಾತುಗಳೂ ಹಿಂದೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯವೆ? ಅಲ್ಲ ವೆಂಬುದು ಇದುವರೆಗಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಶೂನ್ಯದಿಂದ ಪೂರ್ಣವು ಎಂದಿಗೂ ಉದಿಸಲಾರದು.

---

6 " ಕಾವ್ಯಕರ್ಮಣಿ ಕವೇ: ಸಮಾಧಿಃ ಪರಂ ವ್ಯಾಪ್ರಿಯತೇ ಇತಿ ಶ್ಯಾಮದೇವಃ. ಮನಸ ಏಕಾಗ್ರತಾ ಸಮಾಧಿಃ. ಸಮಾಹಿತಂ ಚಿತ್ತಂ ಅರ್ಥಾನ್ ಪಶ್ಯತಿ. "

(' ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ' ಪು. ೧೧)

7 " ಪ್ರತಿಭಾ ಅಪೂರ್ವವಸ್ತುನಿರ್ಮಾಣಕ್ಷಮಾ ಪ್ರಜ್ಞಾ. ತಸ್ಯಾ ವಿಶೇಷೋ ರಸಾವೇಶವೈಶದ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣಕ್ಷಮತ್ವಂ. "

(ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೨೯)

ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಜೇಡರ ಹುಳುವಿನಂತೆ ತನ್ನ ಉದರದಿಂದಲೇ ಎಳೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಮನೋಹರವಾದ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರೂ ಆ ಎಳೆಗಳ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿ ಲೋಕ ದಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಒದಗಿರಬೇಕು. ತನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಆಲೋಚನೆಗೂ ವಿಶ್ವದ ಎಷ್ಟು ಸಾಮಗ್ರಿ ನಿಲುಕಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟನ್ನೇ ಹೊಸಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ ಬಣ್ಣಗೂಡಿಸಿ ಕವಿ ರೂಪಿಸಬಲ್ಲನಲ್ಲದೆ ಅಭೂತಪೂರ್ವವಾದ ಏನನ್ನೂ ತಳಹದಿಯಿಲ್ಲದೆಯೇ ಕಲ್ಪಿಸ ಲಾರನು. ಇದು ಆಧುನಿಕ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರು ಕೂಡ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಶಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಪರವಶರಾದಾಗಲೂ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಮರೆತಿ ರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಈ ಮನೋಹರವಾದ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳು ಸಾಕ್ಷಿ:

ಅಪಾರೇ ಕಾವ್ಯಸಂಸಾರೇ ಕವಿರೇವ ಪ್ರಜಾಪತಿಃ|
ಯಥಾಸ್ಮೈ ರೋಚತೇ ವಿಶ್ವಂ ತಥೇದಂ ಪರಿವರ್ತತೇ ||...
ಭಾವಾನಚೇತನಾನಪಿ ಚೇತನವಚ್ಚೇತನಾನಚೇತನವತ್ |
ವ್ಯವಹಾರಯತಿ ಯಥೇಷ್ಟಂ ಸುಕವಿಃ ಕಾವ್ಯೇ ಸ್ವತಂತ್ರತಯಾ||
('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೨೨)

"ಅಪಾರವಾದ ಕಾವ್ಯಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ. ತನಗೆ ಹೇಗೆ ರುಚಿಸುವುದೋ ಹಾಗೆ ವಿಶ್ವವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಚೇತನವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಚೇತನವಾಗಿಯೂ ಸಚೇತನವಾದುವುಗಳನ್ನು ಅಚೇತನವಾಗಿಯೂ ತನಗೆ ಇಷ್ಟಬಂದಂತೆ ಸ್ವತಂತ್ರತೆಯಿಂದ ವ್ಯವಹಾರಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ." ಇಲ್ಲಿ "ಪರಿವರ್ತತೇ" ("ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ") ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ನಿತ್ಯಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಉಂಟು, ಇದೇ ಅದರ ಅಪೂರ್ವಕಾರ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿವರ್ತನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಲೋಕದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಇರಬೇಕು.

ತ ಏವ ಪದಸಂಘಾತಾಸ್ತಾ ಏವಾರ್ಥವಿಭೂತಯಃ|
ತಥಾಪಿ ನವ್ಯಂ ಭವತಿ ಕಾವ್ಯಂ ಗ್ರಥನಕೌಶಲಾತ್ ||[8]

"ಅದೇ ಪದಸಮೂಹ, ಅದೇ ಅರ್ಥಸಂಪತ್ತು; ಆದರೂ ಕಟ್ಟುವ ಕೌಶಲದಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಹೊಸದಾಗುತ್ತದೆ"—ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ "ಗ್ರಥನ" ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅತಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು.

ಈ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗಮನಕೊಟ್ಟು ಕುಂತಕನು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಉಕ್ತಿಯ ಸಾರವಿಷ್ಟು: ವರ್ಣನೆಗೆ ತೊಡ ಗಿದ ಕವಿ ಅಭೂತವಾದ ಪದಾರ್ಥವೇನನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಒದಗಿಸುವುದೆಲ್ಲ ಒಂದು ಅತಿಶಯಕಾಂತಿ. ಇದರಿಂದ ವರ್ಣನೀಯ ವಸ್ತು ಬಣ್ಣಗೊಂಡು ಆಗತಾನೆ ಕವಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದಂತೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಅತಿಶಯಕ್ಕೆ ರಮಣೀವರ್ಣನೆ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನ:

[8] 'ರಸಾರ್ಣವಸುಧಾಕರ' ೧. ೨೪೨.

ಇವಳಂ ಶೃಂಗಾರಸಾರಂ ಕುಸುಮಶರನೆ ಮೇಣ್ ಮಾಡಿದಂ ಪ್ರೋಲ್ಲಸತ್ಪ
ಲ್ಲವಪುಷ್ಪಂ ಮೇಣ್ ಬಸಂತಂ ಬಯಸಿ ಪಡೆದನೆತ್ತಂ ಸುಧಾಸಾರಮಮಂ ಸೂ|
ಸುವ ಚಂದ್ರಂ ತಾನೆ ಮೇಣ್ ಪುಟ್ಟಿಸಿದನತಿಜಡಂ ಛಾಂದಸಂ ಪದ್ಮಜಂ ನಿ
ಕ್ಕುವಮಲ್ಲಂ ಕರ್ತೃವಾದಂದಿನಿತತಿಶಯಮಮಂ ತಾಳ್ವುದೇ ಕನ್ನೆಯಂದಂ ||[9]

ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸ್ತ್ರೀರೂಪಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯವಾದ ಮೆರುಗನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಇದೊಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದು ತೋರುವಂತೆ ಕವಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾನಲ್ಲವೆ!

ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆಗಲೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ವಸ್ತುಗಳ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನೇ ಕವಿ ನೂತನವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತೆ ತೋರುವಾಗ ಕೂಡ, ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಆಗುವುದು ಇಷ್ಟು: ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೂ (ಅಥವಾ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ) ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಗುಣಗಳು ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಹೊಳೆದು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ; ಈ ಸೇರುವೆಯಿಂದ ಹೊಸದೊಂದು ಪದಾರ್ಥವೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತೆ ನಮಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕವಿಯ ಅಪೂರ್ವ ಕಾರ್ಯವೆಂದರೆ, ಇವಕ್ಕೆ ಒದಗಿಸಿದ ಅತಿಶಯತೆ ಮಾತ್ರ. "ಪ್ರಸ್ತುತಾತಿಶಯವಿಧಾನವ್ಯತಿರೇಕೇಣ ನ ಕಿಂಚಿದಪೂರ್ವಮತ್ರಾಸ್ತಿ" ('ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ,' ಪು. ೧೪೩).[10]

ಕವಿಗೆ ಅಪೂರ್ವವಸ್ತು ನಿರ್ಮಾಪಕನೆಂಬ ಬಿರುದು ಪೂರ್ಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೇ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ ವಸ್ತು ನೂತನವೆಂಬಂತೆಯೇ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ; ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗದ ಒಂದು ಮನೋಹರ ಕಾಂತಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಿಂಚುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಅಸಂಭಾವ್ಯವೆಂದು ತೋರಿದರೂ, ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅವು ಬೆರೆದಾಗ ಸಮಂಜಸವಾದ ರೂಪವು ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಸರಿ. ಇದರ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕವಿವಾಣಿಯಿಂದ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ನಿಲವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಹೊರಬೀಳುವುದನ್ನು ಯಾರು ಅರಿಯರು! "ಪ್ರಿಯೆಯರ ಬೆಡಗುಗಳು. ಸುಕವಿವಾಣಿಗಳ ಅರ್ಥಗಳು—ಇವಕ್ಕೆ ಅವಧಿಯುಂಟೆ, ಇವು ಎಂದಾದರೂ ಪುನರುಕ್ತ

---

[9] 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ', ೪೨. ಇದು ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಅಸ್ಯಾಃ ಸರ್ಗವಿಧೌ..." ಎಂಬ ಉರ್ವಶೀ ವರ್ಣನೆಯ ಅನುಕರಣವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕುಂತಕನು ಕಾಳಿದಾಸನ ಪದ್ಯವನ್ನೇ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ "O woman, you are not merely the handiwork of God, but also of men . . . You are one half woman and one half dream" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ (*The Gardener*, ಪು. ೧೦೦).

[10] ಕುಂತಕನ ನಿರೂಪಣೆ ಕೆಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ ಒಟ್ಟು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲ.

ವಾಗುವುದುಂಟೆ!" ಎಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನು ಶ್ಲಾಘಿಸುತ್ತಾನೆ.[11] ಇವನಿಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದೆಯೇ ಮಾಘನು "ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ನವೋನವವಾಗುವುದೇ ರಮಣೀಯತೆಯ ರೂಪ"ವೆಂದು ಸಾರಿದ್ದನು.[12] ಸೌಂದರ್ಯದ ರಹಸ್ಯವೇ ಇದು.

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವವರೆಲ್ಲರೂ ಅರ್ಥ-ಶಬ್ದ ಅಥವಾ ದರ್ಶನ-ವರ್ಣನ ಈ ಎರಡೂ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲೇ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಯುಕ್ತವೇ ಸರಿ. ಕವಿಯ ಕಾಣ್ಕೆ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿರಲಿ, ಉಚಿತವಾದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವತನಕ ಅವಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. "ಶಬ್ದವು ಬೆನ್ನಂಟದ ಅರಿವೇ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ; ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನವೂ ಶಬ್ದದೊಂದಿಗೆ ಪೋಣಿಕೆಯಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ."[13] ಎಂದರೆ, ಶಬ್ದ ಗೋಚರವಲ್ಲದ ಅರ್ಥವೇ ಇರಲಾರದು ಎನ್ನುವಷ್ಟು ದೂರ ಹೋಗುವವರೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ, ಮೂಕನ ಕನಸಿನಂತೆ ಮಾತಿಗೆ ನಿಲುಕದೆ ಚೇತಸ್ಸಿನ ಒಳಪದರದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಭಾವ ಮಿನುಗುತ್ತಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಕವಿಗಳು ಬಲ್ಲರು.[14] ಆದರೂ ಇಷ್ಟು ನಿಜ: ಅಮೂರ್ತವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಶರೀರವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೇ ಕವಿಯ ಕಾರ್ಯ. ತಾನು ಕಂಡ ದರ್ಶನವನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ ತನ್ನ ಹೃದಯಕ್ಕಾದರೂ ನಿವೇದಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊರತು ಅವನು ನಿಜವಾದ ಕವಿಯಾಗಲಾರನು. "ಯಃ ಹೃದಯ ಏವ ಕವತೇ ನಿಹ್ನುತೇ ಚ ಸ ಹೃದಯಕವಿಃ" ("ಯಾರು ಹೃದಯದಲ್ಲೇ ಕವನ ಮಾಡಿ ಬಚ್ಚಿಡುತ್ತಾನೋ ಅವನು

---

[11] ಇದರ ಮೂಲ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿದೆ; ಇದು ಅವನ 'ವಿಷಮಬಾಣಲೀಲೆ'ಯ ಪದ್ಯವಂತೆ. ಇದರ ಸಂಸ್ಕೃತಚ್ಛಾಯೆ:

ನ ಚ ತೇಷಾಂ ಘಟತೇಽವಧಿಃ ನ ಚ ತೇ ದೃಶ್ಯಂತೇ ಕದಾಪಿ ಪುನರುಕ್ತಾಃ
ಯೇ ವಿಭ್ರಮಾಃ ಪ್ರಿಯಾಣಾಂ ಅರ್ಥಾ ವಾ ಸುಕವಿವಾಣೀನಾಂ ||

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೪೧)

[12] ಈ ಭಾವ 'ಶಿಶುಪಾಲವಧ'ದಲ್ಲಿ ರೈವತಕಗಿರಿವರ್ಣನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡಿದರೂ ಆ ಬೆಟ್ಟ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಹೊಸದೆಂಬಂತೆ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸಿತಂತೆ:

ದೃಷ್ಟೋಽಪಿ ಶೈಲಃ ಸ ಮುಹುರ್ಮುರಾರೇಃ
ಅಪೂರ್ವವದ್ವಿಸ್ಮಯಮಾತತಾನ |
ಕ್ಷಣೇ ಕ್ಷಣೇ ಯನ್ನವತಾಮುಪೈತಿ
ತದೇವ ರೂಪಂ ರಮಣೀಯತಾಯಾಃ || (೪. ೧೭)

[13] ನ ಸೋಽಸ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಯೋ ಲೋಕೇ ಯಃ ಶಬ್ದಾನುಗಮಾದೃತೇ |
ಅನುವಿದ್ಧಮಿವ ಜ್ಞಾನಂ ಸರ್ವಂ ಶಬ್ದೇನ ಭಾಸತೇ ||

('ವಾಕ್ಯಪದೀಯ', ೧. ೧೨೩)

[14] "ಅವಧೇಹಿ ಕ್ಷಣಮೇಹಿ ಭ್ರಾತರ್ಭಾವಜ್ಞ ಭಾವಯ ಗಿರಂ ನಃ |
ಚರಮೋ ಚಕಾಸ್ತಿ ಚೇತಸಿ ಮೂಕಸ್ವಪ್ನೋಪಮೋ ಭಾವಃ ||

('ಸದುಕ್ತಿಕರ್ಣಾಮೃತ', ಪು. ೨೯೬)

ಹೃದಯಕವಿ") ಎಂದು ರಾಜಶೇಖರನು ಹೆಸರುಕೊಡುತ್ತಾನೆ ('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ,' ಪು. ೧೯). ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಕವಿಪಟ್ಟ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಈ ಹೃದಯಕವಿತ್ವವಾದರೂ ಅವನಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಭಟ್ಟತೌತನು ಈ ದರ್ಶನ-ವರ್ಣನಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸ್ಫುಟವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ:

ನಾನೃಷಿಃ ಕವಿರಿತ್ಯುಕ್ತಂ ಋಷಿಶ್ಚ ಕಿಲ ದರ್ಶನಾತ್ |
ವಿಚಿತ್ರಭಾವಧರ್ಮಾಂಶತತ್ತ್ವಪ್ರಖ್ಯಾ ಚ ದರ್ಶನಂ ||
ಸ ತತ್ತ್ವದರ್ಶನಾದೇವ ಶಾಸ್ತ್ರೇಷು ಪಠಿತಃ ಕವಿಃ |
ದರ್ಶನಾದ್ವರ್ಣನಾಚ್ಚಾಥ ರೂಢಾ ಲೋಕೇ ಕವಿಶ್ರುತಿಃ ||
ತಥಾ ಹಿ ದರ್ಶನೇ ಸ್ವಚ್ಛೇ ನಿತ್ಯೇऽಪ್ಯಾದಿಕವೇರ್ಮು [ನೇ]ಃ |
ನೋದಿತಾ ಕವಿತಾ ಲೋಕೇ ಯಾವಜ್ಜಾತಾ ನ ವರ್ಣನಾ ||

('ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ', ಪು. ೩೭೯)

ಋಷಿಯಲ್ಲದ ಕವಿಯಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವರು; ದರ್ಶನವುಳ್ಳವನು ತಾನೆ ಋಷಿ! ಜಗತ್ತಿನ ವಿವಿಧ ವಸ್ತುಗಳ ಧರ್ಮಾಂಶದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಾಣುವುದೇ ದರ್ಶನ. ತತ್ತ್ವದರ್ಶನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಷ್ಟಕ್ಕೇ ಒಬ್ಬನಿಗೆ 'ಕವಿ'ಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ[15] ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆ ಇವೆರಡೂ ಇದ್ದರೇ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕವಿಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಹೀಗೆ, ಆದಿಕವಿಯಾದ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಮುನಿಗೆ ನಿರ್ಮಲವಾದ ದರ್ಶನವು ನಿತ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ, ವರ್ಣನೆಯೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಒದಗುವತನಕ [ಎಂದರೆ, ಅವನು 'ರಾಮಾಯಣ'ವನ್ನು ರಚಿಸುವತನಕ] ಕವಿಪಟ್ಟವು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ."

"ಕವಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ "to show = ತೋರಿಸು" ಎಂಬ ಧಾತುವಿಗೂ ಒಂದೇ ಮೂಲವೆಂದು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಕವಿ ತಾನೊಂದು ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು; ಅದನ್ನು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಇತರರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಲೂ ಬಲ್ಲವನಾಗಿರಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ವಿದ್ವಾಂಸರು "ಕವೃ-ವರ್ಣೇ (=ವರ್ಣಿಸು)" ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ "ಕವಿ" ಶಬ್ದವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವೂ ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ದರ್ಶನ ವರ್ಣನಗಳಿಗಿರುವ ಉದಯಕ್ರಮವೇನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಈಗ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತದೆ. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ರಚಿಸಿರುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯವು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ:

---

15 "ಕವಿರ್ಮನೀಷೀ ಪರಿಭೂಃ" ('ಈಶಾವಾಸ್ಯೋಪನಿಷತ್', ೮), "...ಕವಯೋऽಪ್ಯತ್ರ ಮೋಹಿತಾಃ" ('ಭಗವದ್ಗೀತಾ', ೪. ೧೬) ಇತ್ಯಾದಿ.

"ಕವಿಃ ಕ್ರಾಂತದರ್ಶೀ ಸರ್ವದೃಕ್",—"ಕವಿ ಅತೀತವಾದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುವವನು, ಸರ್ವವನ್ನೂ ಕಾಣುವವನು" ('ಈಶಾವಾಸ್ಯ', ೮—ಶಾಂಕರ ಭಾಷ್ಯ).

ಅಪೂರ್ವಂ ಯದ್ವಸ್ತು ಪ್ರಥಯತಿ ವಿನಾ ಕಾರಣಕಲಾಂ
ಜಗದ್ಗ್ರಾವಪ್ರಖ್ಯಂ ನಿಜರಸಭರಾತ್ ಸಾರಯತಿ ಚ |
ಕ್ರಮಾತ್ ಪ್ರಖ್ಯೋಪಾಖ್ಯಾ[16] ಪ್ರಸರಸುಭಗಂ ಭಾಸಯತಿ ತತ್
ಸರಸ್ವತ್ಯಾಸ್ತತ್ತ್ವಂ ಕವಿಸಹೃದಯಾಖ್ಯಂ ವಿಜಯತೇ ||

"ಯಾವುದು ಕಾರಣಲೇಶವನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸದೆ ಅಪೂರ್ವವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದೋ, ಯಾವುದು ಶಿಲಾಸದೃಶವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ತನ್ನ ರಸಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಸಾರವತ್ತಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸುವುದೋ, ಯಾವುದು ಕ್ರಮವಾಗಿ ದರ್ಶನ–ವರ್ಣನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಭಾಸವಾಗುವುದೋ, ಆ 'ಕವಿಸಹೃದಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಸರಸ್ವತೀ ತತ್ತ್ವವು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದೆ."—ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೀಗ ಪ್ರಕೃತವಾದದ್ದು ಮೂರನೆಯ ಚರಣ ಮಾತ್ರ. ಇದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನು? ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಉದಿಸಿದ ಬಳಿಕ, ಅದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದದ ಹೊದಿಕೆ ಒದಗುವುದೆಂದೆ?[17] ಹೀಗಾದರೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾರ್ಪಾಡು ಆವಶ್ಯಕ. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಒಂದು ಅರ್ಥ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಆಗತಾನೆ ಗಣಿಯಿಂದ ತೆಗೆದ ಮಣಿ ಹೇಗೆ ಒಂದು ಪಾಷಾಣ ಶಕಲದಂತೆ ತೋರುವುದೋ ಹಾಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ವಿದಗ್ಧನಾದ ಕವಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಾಗ ಸಾಣೆಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಬಿಡಿಸಿದಂತೆ ಹೊಳಪುಗೂಡಿ ರಮಣೀಯವಾಗುತ್ತದೆ.[18] ಎಂದರೆ, ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಕವಿಕಲ್ಪನೆ ಪರಿಸ್ಫುಟವಾಗತಕ್ಕದ್ದು, ಕಾವ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡುವಾಗ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಈ ಪದವನ್ನು ಇಡಲೆ, ಆ ಪದವನ್ನು ತೆಗೆಯಲೆ ಎಂದು ಮನಸ್ಸು ಆ ಕಡೆ ಈ ಕಡೆ ತೂಗಾಡುವುದೂ ಉಂಟು. ಇದಕ್ಕೆ ಕವಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅನಿಶ್ಚಯವಿರುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಕಾರಣ. ಯಾವಾಗ ಈ ಅನಿಶ್ಚಯ ತೊಲಗಿ, ಪದಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಾಡಿಸದಂತಾಗುವುದೋ ಆಗ "ಶಬ್ದಪಾಕ" ಸಿದ್ಧಿಸಿತೆಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[19] ಈ "ಶಬ್ದಪಾಕ"ವನ್ನು ನಿಜವಾಗಿ "ಅರ್ಥಪಾಕ"ವೆಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದು.

---

[16] ಪ್ರಖ್ಯಾ—ಉಪಾಖ್ಯಾ : ಇವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ದರ್ಶನ–ವರ್ಣನಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳು. "ಪ್ರಖ್ಯಾ ಪ್ರಕೃಷ್ಟಾಖ್ಯಾನಂ ಪ್ರತಿಭಾತ್ಮಕಂ ಉಪಾಖ್ಯಾ ವಚನಂ ಅಭಿಧಾನ ಲಕ್ಷಣಂ" (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನ ಕೌಮುದೀ, ಪು. ೭).

[17] "ಪ್ರಥಮಂ ಹಿ ಪ್ರಖ್ಯಾ ತದನಂತರಮುಪಾಖ್ಯೇತಿ ಕ್ರಮಃ" ಎಂದು 'ಕೌಮುದೀ' ಕಾರನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡುತ್ತಾನೆ (ಪು. ೭).

[18] "ಕವಿಚೇತಸಿ ಪ್ರಥಮಂ ಪ್ರತಿಭಾಪ್ರತಿಭಾಸಮಾನಂ ಅಘಟಿತಪಾಷಾಣಶಕಲಕಲ್ಪ ಮಣಿಪ್ರಖ್ಯಮೇವ ವಸ್ತು ವಿದಗ್ಧಕವಿರಚಿತವಕ್ರವಾಕ್ಯೋಪಾರೂಢಂ ಶಾಣೋಲ್ಲೀಢ ಮಣಿಮನೋಹರತಯಾ ತದ್ವಿದಾಹ್ಲಾದಕಾರಿ ಕಾವ್ಯತ್ವಂ ಅಧಿರೋಹತಿ" ('ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಜೀವಿತ', ಪು. ೯).

[19] ವಾಮನ : 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸೂತ್ರ', ೧. ೩. ೧೫ ವೃತ್ತಿ ನೋಡಿ.

ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಮೂಲಕಲ್ಪನೆ ಸನ್ನಿವೇಶವಶದಿಂದ ಮಾರ್ಪಾಡು ಹೊಂದಿ, ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವಾಗಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕುಂತಕನು 'ತಾಪಸವತ್ಸರಾಜ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.[20] ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ವತ್ಸರಾಜನು ತನ್ನ ಪ್ರಿಯವಲ್ಲಭೆ ವಾಸವದತ್ತೆಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ; ಅವಳಲ್ಲಿ ತನಗಿರುವ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ರೀತಿ ಬೆರಗುಪಡುತ್ತಾನೆ:

ತದ್ವಕ್ತ್ರೇಂದುವಿಲೋಕನೇನ ದಿವಸೋ ನೀತಃ ಪ್ರದೋಷಸ್ತಥಾ
ತದ್ಗೋಷ್ಠ್ಯೈವ ನಿಶಾಪಿ ಮನ್ಮಥಕೃತೋತ್ಸಾಹೈಸ್ತದಂಗಾರ್ಪಣೈಃ |
ತಾಂ ಸಂಪ್ರತ್ಯಪಿ ಮಾರ್ಗದತ್ತನಯನಾಂ ದ್ರಷ್ಟುಂ ಪ್ರವೃತ್ತಸ್ಯ ಮೇ
ಬದ್ಧೋತ್ಕಂಠಮಿದಂ ಮನಃ ಕಿಂ....

[ಅವಳ ವದನೇಂದುವನೆ ನೋಡುವುದರಲಿ ಹಗಲು
ಸಾಗಿದುದು, ಸಂಜೆ ಮತ್ತವಳೊಂದಿಗೆ
ಕೇಳಿಯಲಿ, ನಿಶಿ ಕೂಡ ಮನ್ಮಥೋತ್ಸಾಹದೊಳು
ಮೈಗೆ ಮೈಯೊಪ್ಪಿಸುವ ಸಂಭ್ರಮದಲಿ,
ಮತ್ತೀಗಳಿದೊ ನಟ್ಟ ನಯನದಲಿ ಹಾದಿಯನು
ಕಾದಿರುವಳನೆ ಕಾಣಹೊರಟ ನನಗೆ
ಏತಕಿನ್ನೂ ಚಿತ್ತ ತುಡಿಯುತಿದೆ?....]

ಪ್ರೇಮದ ಸವಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ವತ್ಸರಾಜನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಆದರೂ, "ಏತಕಿನ್ನೂ ಚಿತ್ತ ತುಡಿಯುತಿದೆ?"—ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಡನೆ ವತ್ಸರಾಜನ ಸರಳ ವಿಚಾರವೂ ಮುಗಿಯಬೇಕು. ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಥಮ ಪರಿಸ್ಪಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯಹೊಂದಿತು. ಆದರೆ,—ಬಹುಶಃ ಪದ್ಯವಿನ್ನೂ ಪೂರ್ಣವಾಗದಿರುವ ಅಲ್ಪಕಾರಣಕ್ಕೇ ಏಕಾಗಿರಬಾರದು?—ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಚಿಮ್ಮಿ ವತ್ಸರಾಜನ ಮಾತನ್ನು ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತದೆ: "ಅಥವಾ ಪ್ರೇಮಾಸಮಾಪ್ತೋತ್ಸವಂ" ("ಅಲ್ಲದಿರೆ, ಪ್ರೇಮದುತ್ಸವವೆಲ್ಲ ಮುಗಿದಿಲ್ಲವೋ?") ವತ್ಸರಾಜ ವಾಸವದತ್ತೆಯರ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರೇಮಕಥೆಯನ್ನು ಅರಿತವರಿಗೆಲ್ಲ ಈ ಕಡೆಯ ವಾಕ್ಯದ ಧ್ವನಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸ್ಫುರಿಸಬೇಕು. ತನ್ನ ಗಂಡನು ವ್ಯಾಮೋಹಾತಿರೇಕದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯವನ್ನೇ ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿರುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ವಾಸವದತ್ತೆ ಸ್ವಸುಖವನ್ನು ಬಲಿಗೊಟ್ಟು ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡಲು ಸಿದ್ಧಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ; ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯ ವತ್ಸರಾಜನಿಗೆ ತಿಳಿಯದು. ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸುಖವೇನುಂಟೋ ಎಂದು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ನಿಜ; ವಿಯೋಗದ "ಸುಖ"ವನ್ನು ಅವನು ಇನ್ನೂ ಕಂಡಿಲ್ಲ; ಅದು ಅವನಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿದೆ!

ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಕಾವ್ಯಜನನಿ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕವಿಗೆ ಲೇಶಮಾತ್ರವೂ ವಸ್ತುವೇ ಇಲ್ಲ. ("ತಸ್ಮಿಂಸ್ತು ಅಸತಿ ನ ಕಿಂಚಿದಪಿ ಕವೇಃ ವಸ್ತ್ವಸ್ತಿ.") ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದಾಗಲೆ

[20] 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ಪು. ೧೩.

ಕವಿಗೆ "ದರ್ಶನ" ಲಭಿಸುವುದು, ಸೃಷ್ಟಿ ನಡೆಯುವುದು, ವರ್ಣನ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರತಿಭಾವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯತನಕವೂ ನಿಯಾಮಕವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ತತ್ತ್ವವುಂಟು. ಅದೇ ರಸಾವೇಶ. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಸಮರ್ಥನಕಾರನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೂ ಅದರ ಖಂಡನಾಕಾರನಾದ ಮಹಿಮಭಟ್ಟನಿಗೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಏಕಕಂಠತೆಯಿದೆ. "**ರಸಾವೇಶ** ವೈಶದ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ಷಮತ್ವ"ವೇ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಉಕ್ತಿ (ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೨೯); **ರಸಾನುಗುಣ** ವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಕವಿ ಚಿಂತಿಸುವಾಗ ಅವನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಉಕ್ಕುವುದೆಂಬ ಮಹಿಮ ಭಟ್ಟನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಆಗಲೇ ನಾವು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಕವಿಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ರಸದ ಕಾವು ಉಂಟಾದಾಗಲೇ ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆ ಉಜ್ಜ್ವಲಿಸುವುದು. ತನ್ನ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕವಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವುದರಿಂದ, ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆ ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಕವಿ ರಸಪರವಶನಾಗಿರುವಾಗ ಅವನ ಶಕ್ತಿವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಕೂಡ ರಸದ ಆಳಿಕೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಮುಂದುವರಿದು ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ, ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ; ಒಂದು ವೇಳೆ ಆ ರಸಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ಅಂಶಗಳು ಅಪ್ಪಿತಪ್ಪಿ ಹೊಳೆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಅಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಏಕಾಗ್ರತೆ ಒದಗಿದ ಹೊರತು ಅದು ಸುಸಂಘಟಿತವೂ ಏಕಾರ್ಥಪರವೂ ಆದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲುದು? ಪ್ರತಿಭೆ ಚುರುಕಾಗಿ ಓಡುವ ಕುದುರೆಯಂತೆ; ಆದರೆ ಕಡಿವಾಣವನ್ನೂ ಚಾವಟಿಯನ್ನೂ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು, ಎಲ್ಲಿ ಎತ್ತ ಓಡಿಸಬೇಕೋ ಓಡಿಸಿ ತಿರುಗಿಸಬೇಕೋ ತಿರುಗಿಸಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಜಗ್ಗಬೇಕೋ ಜಗ್ಗಿ ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡಸುವ ಸಾರಥಿ ಕವಿಯ ರಸಾವೇಶ. ಕವಿಯ ಅನವಧಾನದಿಂದ ಕಟ್ಟು ಸಡಿಲಿ ಕಲ್ಪನೆ ಅತ್ತಿತ್ತ ಜಾರಿದರೆ ರಸಪ್ರತೀತಿಗೆ ಭಂಗವುಂಟಾಗು ವುದು ಖಂಡಿತ. ಅವನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಒಂದು ಚಿತ್ರವೋ ಅಲಂಕಾರವೋ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಅಂದದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕವಿ ದಾರಿತಪ್ಪಿದನೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾದೀತು. ಇಂಥ ನಿದರ್ಶನ ಗಳು ಮಹಾಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ.

ಪ್ರತಿಭೆ ಉಕ್ಕಲು ರಸಾವೇಶ ಆವಶ್ಯಕ; ಆದರೆ ರಸಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಕವಿಗಳಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ರಚನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ "ಕಾರಯಿತ್ರೀ" ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಇರುವುದು ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಅವರಿ ಗಾದರೂ ಇದು ಲಭಿಸಿದ್ದು ಹೇಗೆ?—ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿನ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಇದು ಅದೃಷ್ಟವಾದ ಪೂರ್ವಜನ್ಮಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಒದಗಿರತಕ್ಕ ಸಹಜಶಕ್ತಿಯೆಂದೇ ಹಲವರ ಮತ.[21] ಆದರೆ ಸಹಜ, ಔಪಾಧಿಕ ಎಂದು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ

---

[21] "ಪೂರ್ವವಾಸನಾಗುಣಾನುಬಂಧಿ ಪ್ರತಿಭಾನಮದ್ಭುತಂ" ('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧.೧೦೪); "ಜನ್ಮಾಂತರಾಗತಸಂಸ್ಕಾರವಿಶೇಷಃ ಕಶ್ಚಿತ್" ('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸೂತ್ರವೃತ್ತಿ', ೧. ೩. ೧೬) ಇತ್ಯಾದಿ.

ವಿಂಗಡಿಸತಕ್ಕವರೂ ಉಂಟು. ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಮಾಲೋಚನೆ ನಡಸಿ ಹೀಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ: " ಈ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಕಾರಣ ಒಂದು ಕಡೆ ದೇವತೆ, ಮಹಾಪುರುಷರು ಇವರ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅದೃಷ್ಟವಾಗಿರಬಹುದು; ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ (ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ), ಕಾವ್ಯರಚನಾಭ್ಯಾಸ ಇವುಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಚಿಕ್ಕ ಹುಡುಗರಲ್ಲಿ ಕೂಡ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲದೆ ಮಹಾಪುರುಷಪ್ರಸಾದವೊಂದರಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿಭೆ ಉದಿಸಿರುವುದುಂಟು . . . ಆದರೆ ಅದೃಷ್ಟವೊಂದೇ ನಿಯತವಾದ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಶಕ್ಯವಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದ ತನಕ ಕಾವ್ಯರಚನೆಮಾಡಲು ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದವನಿಗೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಒದಗಲಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರಾದುರ್ಭವಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ . . . "[22]—ಇದು ವಿಚಾರಣೀಯವಾದ ವಿಷಯ. ಆಧುನಿಕ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇರೆಗೆ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ, ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯುಂಟು; ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಾಗಿಲನ್ನು ತೆರೆಯುವ ಬೀಗದಕೈ ಮಾತ್ರ ಅವನಿಗೆ ವಶವಾಗಿರಬೇಕು. ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯೆಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕವಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ವಿಚಾರಪರಂಪರೆಗಳನ್ನೂ ತೊಡಕಿಲ್ಲದಂತೆ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ತರಲಾರನು. ತನ್ನ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲವೂ ವಿಶೃಂಖಲವಾಗಿ ಏಳಲು ಅವನು ಅವಕಾಶಕೊಟ್ಟರೆ, ಮನಸ್ಸಿನ ಸಮಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವು ಕೆಡಿಸಿಬಿಡುವುದೇ ಖಂಡಿತ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಅನೇಕಾನೇಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನೂ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಏಳದಂತೆ ಅದುಮಿಬಿಟ್ಟು, ಕಣ್ಣಡೆ ಕಟ್ಟಿದ ಕುದುರೆಯಂತೆ ಜೀವನಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅತ್ತಿತ್ತ ನೋಡದೆ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಚಿತ್ತದಲ್ಲಾದರೆ ಈ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಉದ್ಗಮನಕ್ಕೆ ಇಂಥ ತಡೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಇದ್ದರೂ ಬಹಳ ಕಡಮೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವನ ಅನುಭವ ಆಲೋಚನೆ ಮೊದಲಾದವೆಲ್ಲ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸುಸಂಘಟಿತವಾಗಿ, ಕಾವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ.[23] ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ತನ್ನ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ಕವಿಯೇ ಬೆರಗುಪಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಸಂಸ್ಕಾರವಾಗಲಿ ದೇವತಾನುಗ್ರಹವಾಗಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮುಖ್ಯ ಜನ್ಮಭೂಮಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪದವರಿಗೆ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ವಿವರಣೆ ಇದೊಂದೇ. ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನು ನಿರೂಪಿಸುವಂತೆ ಬಹುಕಾಲ ಮೌನವ್ರತಾಚಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದು ಬಳಿಕ ನಾಲಗೆ ಸಡಿಲಿ ಹಾಡತೊಡಗುವವರ ಸಮಸ್ಯೆಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅಪೂರ್ವವೂ ಅತಿಶಯವೂ ಆದ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದಲೋ ಘಟನೆಯಿಂದಲೋ ಒಬ್ಬನ ಕಣ್ಣಡೆಗಳು ಕಳಚಿಹೋಗಬಹುದು; ಅದುವರೆಗೆ ಬಂಧನದಲ್ಲಿದ್ದ ಅವನ ವಿಪುಲಾನುಭವಗಳೂ ಆಲೋಚನೆಗಳೂ ಈಗ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದು ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮಾತು

---

[22] 'ರಸಗಂಗಾಧರ', ಪು. ೮.

[23] June Downey : *Creative Imagination*, p. 164.

ಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಜೈನಮತದ ಮೇರೆಗೆ, ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವು ಹೇಗೋ ಆತ್ಮನಿಗೆ ಜ್ಞಾನ ಹಾಗೆ ಸಹಜವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಬಿಸಿಲಿಗೆ ಮೋಡ ಅಡ್ಡ ಬರುವಂತೆ ಆತ್ಮನ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಜ್ಞಾನಾವರಣೀಯಗಳೆಂಬ ಕರ್ಮಗಳು ಅಡ್ಡವಾಗಿ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಅಡ್ಡಿಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿ ಬಳಿಕ ಕ್ಷಯಹೊಂದಿದರೂ ಸರಿಯೆ, ತಲೆಯೆತ್ತದೆಯೇ ಉಪಶಮವಾದರೂ ಸರಿಯೆ, ಬೆಳಗುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಸಹಜಪ್ರತಿಭೆಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಿಗಳ ನಿವಾರಣೆ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಆದಕಾರಣ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು "ಸಹಜ" ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಮಂತ್ರ ದೇವತಾನುಗ್ರಹ ಮೊದಲಾದ "ಉಪಾಧಿ" ಗಳಿಂದ ಒದಗುವ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ "ಔಪಾಧಿಕ" ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಜ್ಞಾನಾವರಣೀಯಗಳನ್ನು ತೊಲಗಿಸುವುದೇ ಮಂತ್ರಾದಿಗಳ ಪ್ರಯೋಜನ; ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಮಹಿಮೆಯಿಂದ ಈ ಆವರಣವು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ ಹರಿಯುವುದರಿಂದ "ಔಪಾಧಿಕ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ; ಅಷ್ಟೆ. ಅಂತೂ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿರುವ ಆವರಣಭಂಗವೇ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಕವಿತೆಗೆ ಕಾರಣ. ಈ "ಆವರಣ" ಎಂಬುದು ಆಧುನಿಕ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ "ಪ್ರತಿರೋಧನ" ವನ್ನು (Inhibition) ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಮಚಂದ್ರನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.[24]

ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಕವಿತೆಯ ಬೀಜ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಒಂದು ವೇಳೆ ಹುಟ್ಟಿದರೂ ಉಪಹಾಸಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದೀತು.—ಹೀಗೆಂದು ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ.[25] ಆದರೆ ಕಾವ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಯೊಂದಿದ್ದರೆ ಸಾಕೆ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ.

ಶಕ್ತಿರ್ನಿಪುಣತಾ ಲೋಕಶಾಸ್ತ್ರಕಾವ್ಯಾದ್ಯವೇಕ್ಷಣಾತ್ |
ಕಾವ್ಯಜ್ಞಶಿಕ್ಷಯಾಭ್ಯಾಸಃ ಇತಿ ಹೇತುಸ್ತದುದ್ಭವೇ ||

('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೧. ೩)

ಎಂದರೆ, ಶಕ್ತಿ (= ಪ್ರತಿಭೆ), ಲೋಕದ ನಡೆವಳಿಕೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಬರುವ ನಿಪುಣತೆ (= ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ), ಕಾವ್ಯಜ್ಞರ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಪಡೆದು ಮತ್ತೆಮತ್ತೆ ಮಾಡಿದ ಅಭ್ಯಾಸ (= ಅಭ್ಯಾಸ)—ಇವು ಮೂರೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣ; ಒಂದೊಂದೇ ಇದ್ದರೆ ಸಾಲದು ಎಂದು ಮಮ್ಮಟನು ನಿರ್ಧರ

---

24 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ', ಪು. ೫-೬.

25 "ಕವಿತ್ವಬೀಜಂ ಪ್ರತಿಭಾನಂ" ('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸೂತ್ರ', ೧. ೩. ೧೬); "ಕವಿತ್ವಸ್ಯ ಬೀಜಂ ಜನ್ಮಾಂತರಾಗತಸಂಸ್ಕಾರವಿಶೇಷಃ ಕಶ್ಚಿತ್ ಯಸ್ಮಾದ್ವಿನಾ ಕಾವ್ಯಂ ನ ನಿಷ್ಪದ್ಯತೇ; ನಿಷ್ಪನ್ನಂ ವಾ ಅವಹಾಸಾಯತನಂ ಸ್ಯಾತ್" (ವೃತ್ತಿ). ವಾಮನನ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಮಮ್ಮಟನೂ ಅನುವಾದಮಾಡುತ್ತಾನೆ ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'. ೧. ೩. ವೃತ್ತಿ).

ವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[26] ಇತ್ತ ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನು "ತಸ್ಯ ಚ ಕಾರಣಂ ಕವಿಗತಾ ಕೇವಲಾ ಪ್ರತಿಭಾ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ('ರಸಗಂಗಾಧರ' ಪು. ೮). ಇದುವರೆಗೆ ನಾವು ಮಾಡಿರುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಈ ವಾದವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಲಾರದು. ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯೂ ಅಭ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯ ಹೊರಡಲೇ ಆರದೆಂದು ಶಪಥಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಗರ ಹಾಡುಗಳು ಎಷ್ಟು ಮನೋಹರವಾಗಿರ ಬಲ್ಲವು; ಅವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದವರೆಲ್ಲ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯುಳ್ಳವರೆಂದಾಗಲಿ ಸಂತತವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರೆಂದಾಗಲಿ ಯಾರು ಹೇಳಬಹುದು! ಇತ್ತ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿದಹಾಗೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ಚಿಲುಮೆ ಬತ್ತಿಹೋಗುವುದುಂಟು; ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಂದು ವರಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕವಿತೆ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಆಗುವುದೆಂಬ ಭರವಸೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇದರ ಮೇಲೆ, ಉಜ್ಜ್ವಲವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಶ್ರದ್ಧಾನ್ವಿತವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ —ಇವುಗಳ ಸಮುಚಿತ ಸಮ್ಮಿಳನವನ್ನು ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದೂ ವಿರಳ.[27] ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಭೆಯೊಂದಿದ್ದರೆ, ಕವಿಯ ಮಿಕ್ಕ ನ್ಯೂನತೆಗಳನ್ನು ಅದು ಮರೆಗೊಳಿಸು ತ್ತದೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನು ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ:

ಅವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಕೃತೋ ದೋಷಃ ಶಕ್ತ್ಯಾ ಸಂವ್ರಿಯತೇ ಕವೇಃ |
ಯಸ್ತ್ವಶಕ್ತಿಕೃತೋ ದೋಷಃ ಸ ಝಟಿತ್ಯವಭಾಸತೇ ||

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೩೭).

"ಕವಿಯ ಅವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಿಂದಾದ ದೋಷವನ್ನು ಅವನ ಶಕ್ತಿ ಮುಚ್ಚುತ್ತದೆ; ಪ್ರತಿಭಾ ದಾರಿದ್ರ್ಯದಿಂದ ಏನಾದರೂ ದೋಷವುಂಟಾದರೆ ಅದು ಥಟಕ್ಕನೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ."

ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅವನ ಜ್ಞಾನಾನುಭವಗಳೇ ಆಧಾರ ಸಾಮಗ್ರಿಯೆಂಬುದನ್ನೂ, ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಪಾಕಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕವಾದೀತೆಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯಬಾರದು. ಕವಿಯ ಅನುಭವ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡಂತೆಲ್ಲ ಅವನ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳೂ ಅಧಿಕವಾಗುವುದು; ಅವನ ಕೈ ಪಳಗಿದಹಾಗೆಲ್ಲ, ಓರೆಕೋರೆಗಳು ತಿದ್ದಿ ಕಾವ್ಯದ ರೂಪ ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವಾಗುವುದು. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಶಾಕುಂತಲ'ವು ಖಂಡಿತ ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಗ್ರಂಥವಲ್ಲ.

---

[26] "ತ್ರಯಃ ಸಮುದಿತಾಃ ನತು ವ್ಯಸ್ತಾಃ....ಹೇತುಃ ನ ಚ ಹೇತವಃ" (ವೃತ್ತಿ).

"ಪ್ರತಿಭೆಯುಂ ಅಭ್ಯಾಸಮುಂ ವಿದ್ವತ್ಸೇವೆಯುಂ ಕಾವ್ಯಪರಿಚಯಮುಂ ಕವಿತೆಗೆ ಕಾರಣಂ', ('ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ', ಸೂ. ೧೮೮ ಪ್ರಯೋಗ)—ಇದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ; "ಪ್ರತಿಭಾನಂ ಕಾವ್ಯ ವಿದ್ಯಾಪ್ರಚಯಪರಿಚಯಂ ವೃದ್ಧ ಸೇವಾನುರಾಗಂ | ಸತತಾಭ್ಯಾಸ ಪ್ರಯತ್ನಂ ಕವಿತೆಗೆ ನಿಯತಂ ಕಾರಣಂ..." ಎಂಬ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದ ಪದ್ಯಭಾಗವನ್ನೂ (೪೨೪) ನೋಡಿ.

[27] ಬುದ್ಧಿಮತ್ತ್ವಂ ಚ ಕಾವ್ಯಾಂಗವಿದ್ಯಾಸ್ವಭ್ಯಾಸಕರ್ಮ ಚ |
ಕವೇಶ್ಚೋಪನಿಷಚ್ಛಕ್ತಿಃ ತ್ರಯಮೇಕತ್ರ ದುರ್ಲಭಂ ||

('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೧೩)—ಇದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ.

ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಮಾತಾಗಿ ಹೇಮಚಂದ್ರನ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸ ಬಹುದು: "ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾರಣ. ಅದು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಬೇಕು.... ಆದಕಾರಣ, ಅವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಉಪಕಾರಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ....ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ ಪ್ರತಿಭೆ ಅದನ್ನು ಮೀರದಂತೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ.... ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರಹೊಂದಿದ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾವ್ಯಾಮೃತವನ್ನು ಕರೆಯುವ ಕಾಮಧೇನುವಾಗುತ್ತದೆ."[28]

ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತರಾದ ಕವಿಗಳು ಆಗಿಹೋದರು. ಆದರೆ ಮಹಾಕವಿ ಪಟ್ಟ ವನ್ನು ಪಡೆದಿರತಕ್ಕವರು ಕಾಳಿದಾಸನಂಥ ಇಬ್ಬರು ಮೂವರೋ ಐದಾರು ಮಂದಿಯೋ ಇರಬಹುದು.[29] ಇವರಿಗೆ ಈ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿರತಕ್ಕದ್ದು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ನವನವೋನ್ಮೇಷ. "ಮಹಾಕವಿ ನಿದ್ದೆಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೂ ಅವನಿಗೆ ಸರಸ್ವತಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾಳೆ; ಮಹಾ ಕವಿಯಲ್ಲದವನು ಎಚ್ಚತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವನ ಕಣ್ಣು ಕುರುಡೇ... ಚರ್ಮಚಕ್ಷುಗಳಾದ ಕವಿಗಳು ಕಾಣುವುದನ್ನು ಮುಕ್ಕಣ್ಣನಾಗಲಿ ಸಹಸ್ರಾಕ್ಷನಾಗಲಿ ಕಾಣಲಾರನು. ಕವಿಗಳ ಮತಿಯೆಂಬ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವೇ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತದೆ. ('ಮತಿದರ್ಪಣೇ ಕವೀನಾಂ ವಿಶ್ವಂ ಪ್ರತಿಫಲತಿ.') ಇವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೇಗೆ ಗೋಚರವಾದೇವು ಎಂಬ ತವಕದಿಂದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಈ ಮಹಾತ್ಮರೆಡೆಗೆ ನಾನು ಮುಂದು ತಾನು ಮುಂದು ಎಂದು ನುಗ್ಗು ತ್ತವೆ."[30]—ಹೀಗೆಲ್ಲ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಮಹಾಕವಿಗಳ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸು ತ್ತಾರೆ. "ಪ್ರತಿಭಾತಾರತಮ್ಯೇನ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾ ಭುವಿ ಭೂರಿಧಾ"[31] ("ಪ್ರತಿಭೆಯ ತಾರತಮ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳ ಪದವಿಯೂ ಬಗೆಬಗೆಯಾಗುತ್ತದೆ.")

---

28 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ', ಪು. ೫-೯.

29 "...ಯೇನ ಅಸ್ಮಿನ್ ಅತಿವಿಚಿತ್ರಕವಿಪರಂಪರಾವಾಹಿನಿ ಸಂಸಾರೇ ಕಾಲಿದಾಸ ಪ್ರಭೃತಯೋ ದ್ವಿತ್ರಾ ಪಂಚಷಾ ವಾ ಮಹಾಕವಯ ಇತಿ ಗಣ್ಯಂತೇ" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೯).

30 ರಾಜಶೇಖರ: 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ', ಪು. ೬೨.

31 ಮೇಲಿನದೇ, ಪು. ೧೩.

೧೧. ಕವಿತೆಯ ಪರಿಕರಗಳು

'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ರಾಜಶೇಖರನು

ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಂ ಪ್ರತಿಭಾಭ್ಯಾಸೋ ಭಕ್ತಿರ್ವಿದ್ವತ್ಕಥಾ ಬಹುಶ್ರುತತಾ |
ಸ್ಮೃತಿದಾರ್ಢ್ಯಮನಿರ್ವೇದಶ್ಚ ಮಾತರೋಽಷ್ಟೌ ಕವಿತ್ವಸ್ಯ || (ಪು. ೪೯)

"ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸ್ವಸ್ಥತೆ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಅಭ್ಯಾಸ, ಭಕ್ತಿ, ವಿದ್ವಾಂಸರೊಡನೆ ಮಾತುಕಥೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ದೃಢವಾದ ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿ, ಉತ್ಸಾಹ—ಇವೆಂಟೂ ಕವಿತ್ವಕ್ಕೆ ತಾಯಿಯರು" ಎಂದು ಪಟ್ಟಿಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತೃಗಣದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗೆ ಹೆತ್ತ ತಾಯಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಯೊಂದೇ. ಮಿಕ್ಕವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಾಕುತಾಯಿಯರಂತೆ, ಕೆಲವು ಸೂಲಗಿತ್ತಿಯರಂತೆ. ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಂದ ಆಗುವುದೆಲ್ಲ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಉಪಕಾರ; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಿನವುಗಳ ಉಪಚಾರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೂಸು ಬಡವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಈ ಪರಿಕರಗಳ ಕಾರ್ಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಈಗ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಚಾರಮಾಡೋಣ.

ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ. ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, "ಬಹುಜ್ಞತಾ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಃ"[1] ("ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರುವುದೇ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ"). "ಇದರ ತಿಳಿವು ನನಗೆ ಅನಾವಶ್ಯಕ" ಎಂದು ಕವಿ ನಿರಾಕರಿಸಬಹುದಾದ ವಿಷಯವೇ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ:

ನ ಸ ಶಬ್ದೋ ನ ತದ್ವಾಚ್ಯಂ ನ ಸ ನ್ಯಾಯೋ ನ ಸಾ ಕಲಾ |
ಜಾಯತೇ ಯನ್ನ ಕಾವ್ಯಾಂಗಂ ಅಹೋ ಭಾರೋ ಮಹಾನ್ ಕವೇಃ ||[2]

"ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗದ ಶಬ್ದವಿಲ್ಲ, ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ, ನ್ಯಾಯವಿಲ್ಲ, ಕಲೆಯಿಲ್ಲ. ಅಬ್ಬಾ, ಕವಿಯ ಭಾರ ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದು!" ಹೀಗೆಂದು ಭಾಮಹನು ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮಮ್ಮಟನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವಂತೆ[3] ಕವಿಗೆ ಮೂರು ಬಗೆಯ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಸಚರಾಚರವಾದ ಲೋಕದ ನಡೆವಳಿ ಕೆಯ ಪರಿಜ್ಞಾನ. ಈ ಲೋಕಜ್ಞಾನವೇ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ; ಕಾವ್ಯದ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರವೇ ಅದೆಂದು ಕರೆದರೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗ

---

[1] "ಬಹುಜ್ಞತಾ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಃ ಇತ್ಯಾಚಾರ್ಯಾಃ" ('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೧೬).

[2] ಭಾಮಹ: 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೫. ೪.

[3] "ಲೋಕಸ್ಯ ಸ್ಥಾವರಜಂಗಮಾತ್ಮಕಲೋಕವೃತ್ತಸ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರಾಣಾಂ ಛಂದೋ ವ್ಯಾಕರಣಾಭಿಧಾನಕೋಶಕಲಾಚತುರ್ವರ್ಗಗಜತುರಗಖಡ್ಗಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಾನಾಂ ಕಾವ್ಯಾನಾಂ ಚ ಮಹಾಕವಿ ಸಂಬಂಧಿನಾಂ, ಆದಿಗ್ರಹಣಾತ್ ಇತಿಹಾಸಾದೀನಾಂ ಚ ವಿಮರ್ಶನಾತ್ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಃ" ('ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ', ೧. ೩ ವೃತ್ತಿ).

ಲಾರದು. ಎರಡನೆಯದು ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಂಗವಿದ್ಯೆಗಳಾದ ಛಂದಸ್ಸು, ವ್ಯಾಕರಣ, ಶಬ್ದಾಭಿಧಾನ (ಎಂದರೆ ನಿಘಂಟು) ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಜ್ಞಾನ; ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳು, ಧರ್ಮ ಅರ್ಥ ಕಾಮ ಮೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ಚತುರ್ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಇದೆಲ್ಲದರ ಪರಿಚಯ; ಮೂರನೆಯದು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳು, ಇತಿಹಾಸಗಳು ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಅನುಶೀಲನ. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕವಿಗೆ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಪ್ರವೇಶವಿದ್ದರೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯವೂ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಸಂಪನ್ನವಾಗಲು ಅವಕಾಶ ವೊದಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಕಣ್ಣು ಎಷ್ಟು ಚುರುಕಾಗಿರಬೇಕು, ಅವನ ಕುತೂಹಲ ಹೇಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಎಚ್ಚರಗೊಂಡಿರಬೇಕು, ಹೊಸ ಹೊಸ ಜ್ಞಾನಾನುಭವಗಳನ್ನು ಅವನು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲು, ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು 'ಕವಿಕಂಠಾಭರಣ' ದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವ "ಶಿಕ್ಷಾಶತ" ದಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸ ಬಹುದು:

...ಸಹವಾಸಃ ಕವಿವರೈಃ ಮಹಾಕಾವ್ಯಾರ್ಥಚರ್ವಣಂ |
ಆರ್ಯತ್ವಂ ಸುಜನೈರ್ಮೈತ್ರೀ ಸೌಮನಸ್ಯಂ ಸುವೇಷತಾ ||
ನಾಟಕಾಭಿನಯಪ್ರೇಕ್ಷಾ ಶೃಂಗಾರಾಲಿಂಗಿತಾ ಮತಿಃ |...
ಲೋಕಾಚಾರಪರಿಜ್ಞಾನಂ ವಿವಿಕ್ತಾಖ್ಯಾಯಿಕಾರಸಃ |
ಇತಿಹಾಸಾನುಸರಣಂ ಚಾರುಚಿತ್ರನಿರೀಕ್ಷಣಂ ||
ಶಿಲ್ಪಿನಾಂ ಕೌಶಲಪ್ರೇಕ್ಷಾ ವೀರಯುದ್ಧಾವಲೋಕನಂ |
ಶೋಕಪ್ರಲಾಪಶ್ರವಣಂ ಶ್ಮಶಾನಾರಣ್ಯದರ್ಶನಂ |...
ಅಲೋಕಃ ಪತ್ರಲೇಖ್ಯಾದೌ ಗೋಷ್ಠೀಪ್ರಹಸನಜ್ಞತಾ |
ಪ್ರೇಕ್ಷಾ ಪ್ರಾಣಿಸ್ವಭಾವಾನಾಂ ಸಮುದ್ರಾದ್ರಿಸ್ಥಿತೀಕ್ಷಣಂ ||
ರವೀಂದುತಾರಾಕಲನಂ ಸರ್ವರ್ತುಪರಿಭಾವನಂ |
ಜನಸಂಘಾಭಿಗಮನಂ ದೇಶಭಾಷೋಪಜೀವನಂ || ...
ಪರೋನ್ಮೇಷಜಿಗೀಷಾ ಚ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತ್ಯೈ ಸರ್ವಶಿಷ್ಯತಾ ||[4] (೨. ೪-೧೪).

ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರದ ವಿಷಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಅನುಶಾಸನದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳೂ—ಮಹಾಕವಿಗಳು ಕೂಡ—ಯುದ್ಧಸ್ವರೂಪ, ಪ್ರಾಣಿಸ್ವಭಾವ ಸಮುದ್ರಾದ್ರಿ ಗಳ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಬಳಿಕವೇ ವರ್ಣನೆಗೆ ಕೈಹಾಕಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು ! ಅವರ ಗ್ರಂಥದ ಭಾರವೂ ನಮ್ಮ ಅನುಲ್ಲಾಸವೂ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕುಗ್ಗುತ್ತಿತ್ತು !

ಲೋಕಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ ಕಟ್ಟಿದ ಕಾವ್ಯ ಯಾರನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿಸದೆಂಬ ಭಾವವನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನ ಹಳೆಯ ಪದ್ಯವು ಉಕ್ತಿಚಮತ್ಕಾರದೊಡನೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ:

---

[4] ಸೌಮನಸ್ಯಂ—ಒಳ್ಳೆಯ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದಿರುವುದು ; ವಿವಿಕ್ತಾಖ್ಯಾಯಿಕಾರಸಃ—ರಹಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ (?): ಪರೋನ್ಮೇಷಜಿಗೀಷಾ—ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿಸುವ ಹುರುಡು; ವ್ಯುತ್ಪತ್ತ್ಯೈ ಸರ್ವಶಿಷ್ಯತಾ—ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಶಿಷ್ಯತ್ವ ವಹಿಸುವುದು.

ಅರಮನೆಗಲ್ತು ಸೂಳೆಮನೆಗಲ್ತು ಸವಣ್ಮನೆಗಲ್ತು ಕೂಡೆ ಬ
ಲ್ಲರ ಬಗೆಗಲ್ತು ವಸ್ತುಕೃತಿಯಂ ಸಲೆ ಪೇಳ್ವುದು ಕಲ್ತು ಪೇಳದಂ |
ದರಮನೆಗಲ್ತು ಸೂಳೆಮನೆಗಲ್ತು ಸವಣ್ಮನೆಗಲ್ತು ಕೂಡೆ ಬ
ಲ್ಲರ ಬಗೆಗಲ್ತದಾವೆಡೆಗಮಲ್ತದು ಕಲ್ಪಿ ವಲಂ ಕವೀಂದ್ರರಾ ||[5]

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶವುಂಟು. ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯಾದಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆಲ್ಲ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೇ ಅವನು ಮನಸೋತು ಕಾವ್ಯರಸದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಕೊಡದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಈ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಮಹಾಕವಿಗಳಿಗೂ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ.

ಯದ್ವೇದಾಧ್ಯಯನಂ ತಥೋಪನಿಷದಾಂ ಸಾಂಖ್ಯಸ್ಯ ಯೋಗಸ್ಯ ಚ
ಜ್ಞಾನಂ ತತ್ಕಥನೇನ ಕಿಂ ನ ಹಿ ತತಃ ಕಶ್ಚಿದ್ಗುಣೋ ನಾಟಕೇ |
ಯತ್ ಪ್ರೌಢತ್ವಮುದಾರತಾ ಚ ವಚಸಾಂ ಯಚ್ಚಾರ್ಥತೋ ಗೌರವಂ
ತಚ್ಚೇದಸ್ತಿ ತತಸ್ತದೇವ ಗಮಕಂ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೈದಗ್ಧ್ಯಯೋಃ ||

"ವೇದಾಧ್ಯಯನಮಾಡಿರುವುದು, ಹಾಗೆಯೇ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು, ಸಾಂಖ್ಯ, ಯೋಗ ಇವುಗಳ ಜ್ಞಾನ ಪಡೆದಿರುವುದು ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಿಕೊಂಡರೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ? ಅದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯಾವ ಗುಣವೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತಿನ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಮತ್ತು ಉದಾರತೆ, ಅರ್ಥದ ಮಹತ್ತ್ವ—ಇವು ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು; ಕವಿಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ವಿದಗ್ಧತೆಗಳಿಗೆ ಇವೇ ಸೂಚಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ" ಎಂದು ಭವಭೂತಿ ಹೇಳಿದನು.[6] ಕವಿಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯವು ಕಾವ್ಯಾಮೃತದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಒದಗಿದರೆ, ಅದು ಎಷ್ಟು ಬಂದರೂ ನಾವು ಬೇಡವೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಉಂಡುಂಡೆಯಾಗಿ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದುಂಟು; ಭವಭೂತಿಗೇ ಈ ದೂರು ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕರು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿರುವುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಕ್ಲೇಶ ಇನ್ನೊಂದುಂಟು. ತಾನು ಪ್ರೌಢನೆಂದು ಹೆಮ್ಮೆಗೊಂಡು ಕವಿ ಸರಳಕವಿತೆಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅಜ್ಞರನ್ನು ಅಸಡ್ಡೆಮಾಡಿ, ವಿದ್ವಾಂಸರ ಶ್ಲಾಘನೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಡಿಸಲು ವಾಚಕರಿಗೆ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಕಷ್ಟವಾದರೆ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ಕವಿತಾಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಮನೋಹರವಾದ ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯವೊಂದಿದೆ; ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರೌಢಕವಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ:

---

[5] 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ', ಪ. ೨೦೫. ಪದ್ಯದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ, "ಅರಮನೆ+ಕಲ್ತು...." ಎಂದೂ, ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ, "ಅರಮನೆಗೆ+ಅಲ್ತು...." ಎಂದೂ ಬಿಡಿಸಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

[6] 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ', ೧. ೭.

ಕಾಟ್ಪು ರಮಾಗೆ ಕಾವ್ಯರಸಮರ್ಥಮುಮಕ್ಕರಮುಂ ಪ್ರತೀತಿಯಂ
ಮಾಟ್ಪಿನೆಗಂ ಜಲಕ್ಕನಿರೆ ಪೇಟದೆ ಕೆಮ್ಮನೊ[ಗ]ಂಟುವೇಟ್ಬು ಛೀ |
ನೋಟ್ಪುದೆ ಮುಯ್ಯನಾಕೃತಿಗೆ ಪಂಜಿಕೆವೇಟ್ಬುದದರ್ಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಂ
ಬೇಟ್ಪುದು ಟೀಕುವೇಟ್ಬುದೆನೆ ಪೇಟ್ದವನುಂ ಕವಿಯೆಂಬ ಲೆಕ್ಕಮೇ ||[7]

ಒಗಟೆಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ, ಟೀಕೆಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಿದ್ದಹೊರತು ಅರ್ಥವಾಗದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಭಾಮಹನೂ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು[8] ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

"ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ" ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಹೇಳಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅರ್ಥ ಈಗ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. "ಉಚಿತಾನುಚಿತ ವಿವೇಕೋ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಃ" ("ಯಾವುದು ಉಚಿತ ಯಾವುದು ಅನುಚಿತ ಎಂಬುದರ ವಿವೇಚನೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ") ಎಂದು ರಾಜಶೇಖರನೂ ('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೧೬), "ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಃ ತದುಪಯೋಗಿಸಮಸ್ತವಸ್ತುಪೌರ್ವಾಪರ್ಯಪರಾಮರ್ಶಕೌಶಲಂ" "ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ ಸಮಸ್ತ ವಸ್ತುಗಳ ಹಿಂದು ಮುಂದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ವಿಚಕ್ಷಣತೆ" ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೂ (ಧ್ವನ್ಯಾ-ಲೋಚನ, ಪು. ೧೩೭) ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯೆಂದರೆ ವಿಮರ್ಶನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಲ್ಲದೆ ಬೇರೊಂದಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಇದು ಸಂಸ್ಕರಿಸಿದ ಹೊರತು ಸರ್ವಮಾನ್ಯವಾದ ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಅವತರಿಸಲಾರದು. ಇದನ್ನು ಅರಿತೇ ರಾಜಶೇಖರನು "ಪ್ರತಿಭಾವ್ಯುತ್ಪತ್ತೀ ಮಿಥಃ ಸಮವೇತೇ ಶ್ರೇಯಸ್ಯೌ" ("ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಬೆರೆದರೆ ಶ್ರೇಯಸ್ಕರವಾಗುತ್ತವೆ") ಎಂದು ಹೇಳಿದನು ('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೧೬). ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಬಿಡುವ ಸೇರಿಸುವ ವಿಮರ್ಶನಕಾರ್ಯವೂ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ, ಎಷ್ಟೋವೇಳೆ ಕವಿಗೆ ಅರಿವಾಗದಂತೆಯೇ, ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಔಚಿತ್ಯಜ್ಞಾನ ಯಾವಾಗಲೂ ಎಚ್ಚತ್ತಿರುವುದೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನಂಥ ಮಹಾಕವಿಯೇ 'ಕುಮಾರಸಂಭವ'ದಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ತಾಯಿತಂದೆಗಳೆಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥರು ನಂಬುವ ಪಾರ್ವತೀಪರಮೇಶ್ವರರ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾದನು.[9]

---

[7] 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ', ಪ. ೨೯೯.

[8] "ಕಾವ್ಯಾನ್ಯಪಿ ಯದೀಮಾನಿ..." ('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೨. ೨೦). ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ೩ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ, ೪ನೆಯ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದೆ.

[9] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೩೭-೮. ಅವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಿದ್ದರೂ ಕವಿಶಕ್ತಿ ಅದನ್ನು ಮರೆ ಗೊಳಿಸುವುದೆಂದು ತೋರಿಸಲು ಆನಂದವರ್ಧನನು ಈ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ; "ಈ ಸಂಭೋಗವನ್ನು ಕೂಡ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿ ಯಾದ ಕವಿ ಹೇಗೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆಂದರೆ ಹೃದಯವು ಅಲ್ಲೇ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗೊಂಡು ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಸರ್ಗಪರಾಕ್ರಮಶಾಲಿಯಾದ ಪುರುಷನು ಯೋಗ್ಯ

ಔಚಿತ್ಯಜ್ಞಾನವು ಕಡಮೆಯಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ, "ಅವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಕಾವ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡುವಾಗ ಕೆಲವರು ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥಸ್ವಾರಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗಮನಕೊಡದೆ ಅನುಪ್ರಾಸಾದಿ ಶಬ್ದವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ತುಂಬುವುದರಲ್ಲೇ ಮಗ್ನರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು "ಅವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಃ ಅನುಪ್ರಾಸಾದಿನಿಬಂಧನ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಃ" ("ಅವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯೆಂದರೆ ಅನುಪ್ರಾಸ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವುದು") ಎಂದು "ಅವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ" ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ (ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೧೨೧).

ಕವಿಯ ಅಭ್ಯಾಸ, ಕವಿತೆ ಹೊಮ್ಮುವುದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸನ್ನಿವೇಶ—ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಈಗ ಬರುತ್ತೇವೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆದಿರತಕ್ಕವನು ರಾಜಶೇಖರ; ಕವಿಯ ದಿನಚರ್ಯೆ ಹೀಗೆ ಹೀಗೆ ಇರಬೇಕೆಂದೇ ಅವನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕೌತುಕಾಸ್ಪದವಾದ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡಬಹುದು:

"ಕವಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಶುಚಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಶುಚಿತ್ವವು ಮಾತಿನದು, ಮನಸ್ಸಿನದು, ದೇಹದ್ದು ಎಂದು ಮೂರು ಬಗೆ. ಮೊದಲಿನ ಎರಡೂ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಬರತಕ್ಕವು. ಮೂರನೆಯದರ ಬಗೆಯೇನೆಂದರೆ—ಉಗುರು ಕತ್ತರಿಸಿದ ಪಾದಗಳು, ತಾಂಬೂಲವುಳ್ಳ ವದನ, ನಸು ಲೇಪನವುಳ್ಳ ಶರೀರ, ಬೆಲೆ ಬಾಳುವುದಾದರೂ ಸೌಮ್ಯವಾದ ಉಡುಪು, ಹೂವು ಮುಡಿದ ಶಿರಸ್ಸು, ಹೀಗೆ. ಶುಚಿಯಾದ ಸತತಾಭ್ಯಾಸವೇ ಸರಸ್ವತಿಯನ್ನು ವಶಗೊಳಿಸುವ ತಾಯಿತಿ (ಸಂವನನಂ) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯ ಸ್ವಭಾವ ಹೇಗಿರುತ್ತದೋ ಕಾವ್ಯವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ ('ಸಯತ್ಸ್ವಭಾವಃ ಕವಿಃ ತದನುರೂಪಂ ಕಾವ್ಯಂ'). ಚಿತ್ರಕಾರನ ಆಕಾರ ಯಾವ ರೀತಿಯೋ ಅವನ ಚಿತ್ರದ ಆಕಾರವೂ ಅದೇ ರೀತಿಯೆಂದು ಗಾದೆ (ಪ್ರಯೋವಾದಃ). ಮುಗುಳು ನಗೆಗೂಡಿದ ನುಡಿ, ಯಾವಾಗಲೂ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದ ಮಾತು, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ರಹಸ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣ, ತನ್ನನ್ನು ಯಾರೂ ಕೇಳದಿರುವಾಗ ಅನ್ಯರ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ದೂಷಣ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಮುಖತೆ, ಕೇಳಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆ ಹೇಳುವುದು. . . .

"ಹಲಗೆಯನ್ನೂ ಬಳಪಗಳ ಅರೆಯನ್ನೂ ಉಳ್ಳ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ, ಲೇಖನಿ ಮಸಿಕುಡಿಕೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ತಾಡಿಪತ್ರಗಳು ಅಥವಾ ಭೂರ್ಜಪತ್ರಗಳು, ಲೋಹಕಂಠ ಸಮೇತವಾದ ಓಲೆಗರಿಗಳು, ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಮ್ಮಾರ್ಜನೆಮಾಡಿರುವ ಗೋಡೆಗಳು, ಇವೆಲ್ಲ ಅವನಿಗೆ ಯಾವಾ

ವಲ್ಲದ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರೂ, ಶೌರ್ಯಪ್ರದರ್ಶನಕಾಲದಲ್ಲಿ [ಜನರು] 'ಭಲೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ; ಹಿಂದುಮುಂದನ್ನು ಯೋಚಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ." ("ಸಂಭೋಗೋಽಪಿ ಹ್ಯಸೌ ವರ್ಣಿತಸ್ತಥಾ ಪ್ರತಿಭಾನವತಾ ಕವಿನಾಯಥಾ ತತ್ರೈವ ವಿಶ್ರಾಂತಂ ಹೃದಯಂ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯಪರಾಮರ್ಶಂ ಕರ್ತುಂ ನ ದದಾತಿ. ಯಥಾ ನಿರ್ವ್ಯಾಜಪರಾಕ್ರಮಸ್ಯ ಪುರುಷಸ್ಯ ಅವಿಷಯೇಽಪಿ ಯುಧ್ಯಮಾನಸ್ಯ ತಾವತ್ ತಸ್ಮಿನ್ನವಸರೇ ಸಾಧುವಾದೋ ವಿತೀರ್ಯತೇ ನ ತು ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯಪರಾಮರ್ಶೇ ತಥಾ ಅತ್ರಾಪೀತಿ ಭಾವಃ.")

ಗಲೂ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕುವಂತಿರಬೇಕು. 'ಇದಲ್ಲವೇ ಕಾವ್ಯವಿದ್ಯೆಯ ಪರಿಕರ!' ಎಂದು ಆಚಾರ್ಯರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಪ್ರತಿಭೆ ಮಾತ್ರವೇ ಪರಿಕರ' ('ಪ್ರತಿಭಾ ಏವ ಪರಿಕರಃ') ಎಂದು ರಾಜಶೇಖರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ...

"ಅರ್ಧ ರಚಿಸಿದ್ದನ್ನು ಯಾರಿಗೂ ಓದಬಾರದು; ಅಸಮಾಪ್ತಿಯೇ ಅದರ ಫಲ ವೆಂಬುದು ಕವಿರಹಸ್ಯ. ಹೊಸದಾಗಿ ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಒಬ್ಬೊಂಟಿಗನ ಎದುರಿಗೆ ಓದ ಬಾರದು; ಅದು ತನ್ನದೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನಿಟ್ಟು ಜಯಿಸಲಾ ದೀತು? ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತುಂಬ ಅಭಿಮಾನಪಡಬಾರದು ('ನ ಚ ಸ್ವಕೃತಿಂ ಬಹುಮನ್ಯೇತ'). ಪಕ್ಷಪಾತವು ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ವಿಪರ್ಯಾಸಗೊಳಿಸು ತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಗರ್ವಪಡಬಾರದು. ಎಳ್ಳಷ್ಟು ಗರ್ವವಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನೂ ಉಚ್ಛೇದಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ತೋರಿಸಿ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಿಸಬೇಕು. ನೋಡು ವವನಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ಮಾಡುವವನಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಗಾದೆ ('ಯದುದಾಸೀನಃ ಪಶ್ಯತಿ ನ ತದನುಷ್ಠಾತೇತಿ ಪ್ರಾಯೋವಾದಃ').[10]

"ಕ್ಲುಪ್ತವಾದ ಕಾಲವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮಾಡುವುದೆಲ್ಲ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಗಲನ್ನೂ ರಾತ್ರಿಯನ್ನೂ ಜಾವಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬೇಕು. ಕವಿ ಬೆಳಗ್ಗೆ ಎದ್ದು ಸಂಧ್ಯೋಪಾಸನೆ ಮಾಡಿದ ಬಳಿಕ ಸಾರಸ್ವತ ಸೂಕ್ತವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕು. ಬಳಿಕ ವಿದ್ಯಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಸುಖಾಸೀನನಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ವಿದ್ಯೋಪವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಜಾವದ ಕಾಲ ಅನುಶೀಲನ ಮಾಡಬೇಕು. ಹೊಸಹೊಸ ಸಂಸ್ಕಾರದಂತೆ ಪ್ರತಿಭಾಕಾರಕವಾದದ್ದು ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ ('ನ ಹ್ಯೇವಂವಿಧ ಮನ್ಯತ್ ಪ್ರತಿಭಾ ಹೇತುಃ ಯಥಾ ಪ್ರತ್ಯಗ್ರಸಂಸ್ಕಾರಃ'). ಎರಡನೆಯ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆ. ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸ್ನಾನ; ಹಿತವಾದ ಭೋಜನ. ಊಟವಾದ ಬಳಿಕ ಕಾವ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯನ್ನು ನಡಸಬೇಕು... ನಾಲ್ಕನೆಯ ಯಾಮದಲ್ಲಿ ತಾನೊಬ್ಬ ನೆಯೋ ಪರಿಮಿತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತೋ, ತಾನು ಪೂರ್ವಾಹ್ನದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಕಾವ್ಯ ವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ರಸಾವೇಶದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವವನಿಗೆ ವಿವೇಚನೆಯುಳ್ಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಆದಕಾರಣ ಆಮೇಲೆ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು ('ರಸಾವೇಶತಃ ಕಾವ್ಯಂ ವಿರಚಯತೋ ನ ಚ ವಿವೇಕ್ತ್ರೀ ದೃಷ್ಟಿಃ, ತಸ್ಮಾದನುಪರೀಕ್ಷೇತ'). ಹೆಚ್ಚಾದದ್ದನ್ನು ಬಿಡುವುದು, ಸಾಲದ್ದನ್ನು ಕೂಡಿಸುವುದು, ಸರಿಯಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸುವುದು, ಮರೆತ ದ್ದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು; ಇತ್ಯಾದಿ.

"ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಧ್ಯೆಯನ್ನೂ ಸರಸ್ವತಿಯನ್ನೂ ಉಪಾಸನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಬಳಿಕ

---

10 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದ ಪದ್ಯವೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ:

ಕಾಣನೇಗೆಯ್ದುಂ ತನ್ನ ದೋಷಮಂ
ಕಾಣದಂತೆಂದುಂ ಕಣ್ಗಳ್ ತಮ್ಮ ಕಾಡಿಗೆಯಂ |
ಪೂಣಿಗನಾದುದಱಿಂ ಪೆಱರಿಂ
ಜಾಣರಿನೋದಿಸಿ ಪೇೞ್ವುದು ಕಬ್ಬಮಂ || (೧. ೪೫)

ಹಗಲಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹೊತ್ತುಮುಳುಗುವವರೆಗೆ ಬರೆದಿಡಬೇಕು . . .ಎರಡು ಮೂರನೆಯ ಜಾವಗಳಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿದ್ರಿಸಬೇಕು. ತುಂಬುನಿದ್ದೆಯಿಂದ ದೇಹಕ್ಕೆ ಪರಮಾರೋಗ್ಯ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟು ಎಚ್ಚರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕು. ಬ್ರಾಹ್ಮ ಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ನಿರ್ಮಲವಾಗಿದ್ದು, ಆಯಾ ಅರ್ಥ ಗಳನ್ನು ಎದುರಿಗಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ದಿನಚರ್ಯೆ (ಅಹೋರಾತ್ರಿಕಂ)......

"ಮತ್ತೆ ಮುಗಿಸುತ್ತೇನೆ, ಮತ್ತೆ ಸಂಸ್ಕರಿಸುತ್ತೇನೆ, ಸ್ನೇಹಿತರೊಂದಿಗೆ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ—ಹೀಗೆಂದು ಗ್ರಂಥಕರ್ತನು ಆಕುಲಪಡುವುದೂ, ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಉಪಪ್ಲವ ವುಂಟಾಗುವುದೂ ಗ್ರಂಥವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು . . . ."[11]

ರಾಜಶೇಖರನ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಹಿತವೂ ವಿಚಿತ್ರವೂ ಆದ ಅಂಶಗಳು ಜೊತೆಗೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿಗೆ ಇಂಥ ವೇಳಾಪತ್ರಿಕೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯವೆಂದು ಯಾರು ವಿಧಿಸಬಹುದು! ಅಲ್ಲದೆ ಕವಿಯ ಗೃಹಸಂಪತ್ತನ್ನು ಅವನು ವರ್ಣಿಸಿರು ವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ—ಈ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ—ಶ್ರೀಮಂತನಲ್ಲ ದವನಿಗೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಕೈಗೂಡದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಸಹಜಕವಿಗಳು ಕೂಡ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಹಲವುಂಟು.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. ಹಿಂದಾಗಲಿ ಇಂದಾಗಲಿ, ಕೇವಲ ಅಂತಃಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಒತ್ತಾಯದಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲರೂ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬಾಹ್ಯಕಾರಣಗಳೂ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂಘಟನೆಗಳೂ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಕವಿಯಾಗಲು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದುಂಟು. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಂತೂ ಕಾವ್ಯರಚನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬನ ವಿದಗ್ಧತೆ ಅಪೂರ್ಣ ವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿತ್ತು; ರಾಜಸಭೆ, ವಿದ್ವದ್ಗೋಷ್ಠಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ವಾದಗಳಂತೆ ಸಮಸ್ಯಾಪೂರಣವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯವಿನೋದಗಳೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುವು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ರಾಜನಿಗೆ ಕಾವ್ಯಾಭಿರುಚಿಯಿದ್ದರೆ ಅವನು ಕವಿಸಮಾಜಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸು ತ್ತಿದ್ದನು; ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿಗೆ ಸನ್ಮಾನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯಾದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆನೆಯ ಮೇಲೆ ಅಂಬಾರಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಮೆರವಣಿಗೆ ಮಾಡಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಉಂಟು. ಉಜ್ಜಯಿನಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.[12] ಹೀಗೆ ಕವಿತ್ವಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದನವೂ ಪುರಸ್ಕಾರವೂ ಪ್ರತಿಫಲವೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕಾವ್ಯಕಲಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಲು ತವಕಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯುಳ್ಳವರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕಾರ ಗೊಳಿಸಿ ಆದಷ್ಟು ಉತ್ತಮವಾದ ಫಲವನ್ನು ದೊರಕಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ

---

11 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು., ೪೯-೫೩.

12 ಶ್ರೂಯತೇ ಚೋಜ್ಜಯಿನ್ಯಾಂ ಕಾವ್ಯಕಾರಪರೀಕ್ಷಾ—
ಇಹ ಕಾಲಿದಾಸಮೇಂಠಾವತ್ರಾಮರರೂಪಸೂರಭಾರವಯಃ ।
ಹರಿಚಂದ್ರಚಂದ್ರಗುಪ್ತೌ ಪರೀಕ್ಷಿತಾವಿಹ ವಿಶಾಲಾಯಾಮ್ ॥
('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೫೫)

"ಕವಿಶಿಕ್ಷಾ" ಗ್ರಂಥಗಳೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದುವು; ರಾಜಶೇಖರನ ಗ್ರಂಥ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾವ್ಯಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕವೆಂದು[13] ಹೇಳಿದ ದಂಡಿಯಂಥ ಸಹಜರಸಿಕನು ಕೂಡ—ಆಜನ್ಮಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿತು, ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟು, ವಾಗ್ದೇವಿಯನ್ನು ಉಪಾಸನೆ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಅತಿಶಯವಾದ ಅನುಗ್ರಹವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ನಿಶ್ಚಯ; ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ಕೃಶವಾಗಿದ್ದರೂ ಯತ್ನಶಾಲಿಗಳಾದ ಜನರು ವಿದಗ್ಧ ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ವಿಹರಿಸಬಹುದು[14] ಎಂದು "ಕವಿಯಶಃಪ್ರಾರ್ಥಿ"ಗಳಿಗೆ ಭರವಸೆ ಕೊಟ್ಟು, ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕವಿತ್ವಕ್ಕಿದ್ದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸಲಹೆಯಂತೆ ನಡೆದು ಲಾಭಹೊಂದಿದವರು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಇತ್ತ,

> ನಾಕವಿತ್ವಮಧರ್ಮಾಯ ವ್ಯಾಧಯೇ ದಂಡನಾಯ ವಾ |
> ಕುಕವಿತ್ವಂ ಪುನಃ ಸಾಕ್ಷಾನ್ಮೃತಿಮಾಹುರ್ಮನೀಷಿಣಃ ||

"ಕವಿಯಾಗದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅಧರ್ಮ ತಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ, ರೋಗ ಬರುವುದಿಲ್ಲ, ದಂಡನೆ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ; ಕುಕವಿಯಾದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮರಣಕ್ಕೇ ಸಮನೆಂದು ಬಲ್ಲವರು ಹೇಳುವರು" —ಹೀಗೆಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಡುವವರೂ ಇಲ್ಲದಿರಲಿಲ್ಲ.[15] ಸಹಜಕವಿತೆ ತನಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಬಹುಶಃ ಲಾಭಗೌರವಗಳಿಗೆ ಆಸೆಬಿದ್ದು ವಾಣಿಯನ್ನು ತಿರುಚಿ ಪದ್ಯ ಹೊಸೆಯುವ ಬೆಳ್ಳಕ್ಕರಿಗನನ್ನು ಕುರಿತು ರನ್ನನು ಎಸೆದಿರುವ ಸದಾಗ್ರಹದ ವಾಗ್ಬಾಣವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಎತ್ತಿಕೊಡಬಹುದು:

> ಸರಸತಿಯನಬಲೆಯಂ ಗೋ-
> ಣ್ಮರಿಗೊಂಡರ್ಥಕ್ಕೆ ಕುದಿದು ಸೋಯಿಸುವವನ- |
> ಕ್ಕರಿಗನೆ ಪಾತಕನಾತನೆ
> ಸರಸ್ವತೀದ್ರೋಹನವನನಾರ್ ಮುಟ್ಟುವರೋ ||

('ಅಜಿತಪುರಾಣ', ೧. ೪೯)

---

[13] ನೈಸರ್ಗಿಕೀ ಚ ಪ್ರತಿಭಾ ಶ್ರುತಂ ಚ ಬಹು ನಿರ್ಮಲಂ |
ಅಮಂದಶ್ಚಾಭಿಯೋಗೋಽಸ್ಯಾಃ ಕಾರಣಂ ಕಾವ್ಯಸಂಪದಃ ||

('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧. ೧೦೩)

[14] 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧. ೧೦೪-೫.

[15] 'ಭಾಮಹ': 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೧. ೧೨. ಬಹುಶಃ ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ, ರಾಜಶೇಖರನು "ವರಮಕವಿಃ ಪುನರ್ನಕುಕವಿಃ ಸ್ಯಾತ್. ಕುಕವಿತಾ ಹಿ ಸೋಚ್ಛ್ವಾಸಂ ಮರಣಂ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೨೧). "ಕವರ್ದವರುಮೊಳರೆ ಕವಿಯಲ್ಲದರಂ" ಎಂಬ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದ ಉಕ್ತಿಗೂ (೧. ೧೨) ಭಾಮಹನ ವಾಕ್ಯವೇ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿರಬೇಕು.

ಕವಿಯಾಗತಕ್ಕವನು ಹಿಂದಿನ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲನ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರಷ್ಟೆ; ಅವುಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಕಲಿಯುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ವಿಷಯಸಂಗ್ರಹವನ್ನೂ ಈಚಿನವರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಇದರ ಯುಕ್ತತೆ ಅಯುಕ್ತತೆಗಳನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. "ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಎಷ್ಟುಮಂದಿ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯಪಥದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದಾರೆ! ಅವರು ಮುಟ್ಟದ ವಸ್ತು ಏನಾದರೂ ಉಳಿದಿದೆಯೆ? ಹಿಂದಿನವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಸಂಸ್ಕರಿಸಿ, ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯದಿಂದ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ನೂತನಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಷ್ಟೇ ತಾನೆ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಕವಿಗಳ ಕೆಲಸ? ಹೊಸ ವಸ್ತು ಇನ್ನೇನುಂಟು?" ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು, ಹಳಬರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದೊಂದೇ ಹೊಸಬರಿಗೆ ದಾರಿಯೆಂದು ಹೇಳುವವರು ಉಂಟು. ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆಯೇ ಮೂಡಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ವಾಕ್ಪತಿರಾಜನು,

ಆಸಂಸಾರಮುದಾರೈಃ ಕವಿಭಿಃ ಪ್ರತಿದಿನಗೃಹೀತಸಾರೋಽಪಿ |
ಅದ್ಯಾಪ್ಯಭಿನ್ನಮುದ್ರೋ ವಿಭಾತಿ ವಾಚಾಂ ಪರಿಸ್ಪಂದಃ ||[16]

"ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಉದಾರರಾದ ಕವಿಗಳು ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಇದರ ಸಾರವನ್ನು ಸೆಳೆದಿದ್ದರೂ, ಇಂದಿಗೂ ವಾಗ್ವಿಲಾಸವು ಮುದ್ರೆ ಕೂಡ ಒಡೆಯದೆಯೇ ಮೆರೆಯುತ್ತಿದೆ" ಎಂಬ ಧೀರೋಕ್ತಿಯನ್ನಾಡಿದನು. ಇದು ಬರಿಯ ಕೆಚ್ಚಿನ ಮಾತಲ್ಲ; ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವುಂಟು ಎಂಬುದನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನನು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಕವಿಗಳೇನೂ ಯೋಗಿಗಳಂತೆ ಕಾಲತ್ರಯದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ಅವರು ಮಾಡುವುದೆಲ್ಲ ಏನು? ತಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ನಿಮಿತ್ತ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೂ ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅನುಭವಗಳು ಮನುಷ್ಯಜಾತಿಗೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದವು, ಪರಿಮಿತವಾದವು. ಇವನ್ನು ಪುರಾತನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಿನವರು ಹೊಸದು, ಹೊಸದು ಎನ್ನುವುದೆಲ್ಲ ಬರಿಯ ಭ್ರಮೆ. ಅವರು ಸಾಧಿಸುವುದೆಲ್ಲ ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯವೊಂದೇ"—ಇದೇ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಮುಂದಿರುವ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯ ಸಾರ. ಇದನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ಅವನು ಕೊಡುವ ಉತ್ತರದ ತಿರುಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು:

ಅನುಭವಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕವಿಗಳು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ, ಅದರ ವಿಷಯ ಕೂಡ ಪರಿಮಿತವಾದದ್ದು—ಎನ್ನುವುದಾದರೆ, ಹಿಂದಿನ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಅತಿಶಯ ತಾನೆ ಎಲ್ಲಿದೆ? ಮಾನವ ಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವರು ಏನೂ ಹೇಳಲಾರರು;

---

[16] ವಾಕ್ಪತಿರಾಜನ 'ಗೌಡವಹೋ' ಎಂಬ ಪ್ರಾಕೃತ ಕಾವ್ಯದ ೮೭ ನೆಯ ಪದ್ಯವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಾಜಶೇಖರನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. "...ವಾಗ್ದೇವಿಯ ಭಂಡಾರದ ಮುದ್ರೆಯನೊಡೆದಂ ಸಾರಸ್ವತಮೆನಿಪ ಕವಿತೆಯೊಳ್ ಕವಿರತ್ನಂ" ('ಗದಾಯುದ್ಧ', ೧. ೩೮) ಎಂಬ ಆತ್ಮಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಇದರೊಂದಿಗೆ ಹೋಗಿನೋಡಿ.

ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲ ಮಾನವರೂ ಅರಿತೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, "ಆದಿಕವಿ" ವಾಲ್ಮೀಕಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈಚಿನ ಯಾರಿಗೂ "ಕವಿ" ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ದಕ್ಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನೀವು ಹೇಳುವ "ಸಾಮಾನ್ಯ"ವೆಲ್ಲ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲೇ ಬಂದೇಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ, ವಾಲ್ಮೀಕಿಯಿಂದೀಚೆಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ ಕವಿಗಳು ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ! ಇವರೆಲ್ಲ "ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯ" ಬಲದಿಂದ ಕವಿಗಳಾದರು ಎಂದು ನೀವು ಉತ್ತರ ಕೊಡಬಹುದು. ಹಾಗಾದರೆ, ಈ "ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯ" ಎನ್ನುವುದೇನು? "ಉಕ್ತಿ" ಎಂದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವ ಮಾತು. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವಿದ್ದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಯತವಾಗಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವಿರಲೇಬೇಕಷ್ಟೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯರೂಪವಾದ ಅಲಂಕಾರವರ್ಗವನ್ನು ನೆನೆದರೆ ಸಾಕು; ಒಂದೊಂದು ಅರ್ಥವೂ ನೂರು ಬಗೆಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಲ್ಲಿ, ಕೇವಲ ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯದಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವು ಅನಂತವಾಗಬಲ್ಲುದೆಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಉತ್ತರ ಇದಿಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ: ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಯೊಂದೇ ಈಚಿನ ಕವಿಗಳ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ "ಉಕ್ತಿ" ಹಾಗಿರಲಿ; ಅದರ "ವಸ್ತು"ವಿಗೇ ಕೊನೆಯೆಲ್ಲಿ ಬಂತು! ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ದೇಶಗಳಿವೆ! ಅಲ್ಲಿಯ ವಾಯುಗುಣ, ನೆಲ, ನೀರು, ಕಾಡು, ಊರು, ಅಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವ ಗಿಡ, ಬಳ್ಳಿ, ಹೂವು, ಹಣ್ಣು; ಅಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುವ ಮೃಗ ಪಕ್ಷಿ—ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸ! ಇನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿರುವ ಮನುಷ್ಯರ ಚರ್ಯೆಗಳು ವ್ಯವಹಾರಗಳು—ಅದರಲ್ಲೂ ಸ್ತ್ರೀಯರ ವರ್ತನೆಗಳು! ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ವರ್ಣಿಸುವುದಿರಲಿ; ಎಣಿಸಿ ಮುಗಿಸುವುದಾದರೂ ಶಕ್ಯವೇ? ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಏಕೆ? ಒಬ್ಬನೇ ಕವಿ ಒಬ್ಬಳೇ ಕಥಾನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಹತ್ತುಕಡೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ಒಂದೊಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಸನ್ನಿವೇಶಾದಿಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯಿಂದ ವರ್ಣನೆ ಅಭಿನವವಾಗಿಯೇ ತೋರುವುದಿಲ್ಲವೆ?—ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇನ್ನು ಬೆಳಸದೆ, ಸಾರವತ್ತಾದ ಈ ಎರಡು ಕಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸೋಣ:

> ರಸಭಾವಾದಿಸಂಬದ್ಧಾ ಯದ್ಯೌಚಿತ್ಯಾನುಸಾರಿಣೀ |
> ಅನ್ವೀಯತೇ ವಸ್ತುಗತಿರ್ದೇಶಕಾಲಾದಿಭೇದಿನೀ ||
> ವಾಚಸ್ಪತಿಸಹಸ್ರಾಣಾಂ ಸಹಸ್ರೈರಪಿ ಯತ್ನತಃ |
> ನಿಬದ್ಧಾಪಿ ಕ್ಷಯಂ ನೈತಿ ಪ್ರಕೃತಿರ್ಜಗತಾಮಿವ ||
>
> ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ४. ೯-೧೦)

"ದೇಶಭೇದ ಕಾಲಭೇದಾದಿಗಳನ್ನುಳ್ಳ ವಸ್ತುಸ್ವಭಾವವನ್ನು ರಸಭಾವಾದಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ, ಔಚಿತ್ಯಾನುಗುಣವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ, ಸಹಸ್ರ ಸಹಸ್ರ ಮಂದಿ ಬೃಹಸ್ಪತಿಗಳೇ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟು ಇದನ್ನು [ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಾಗಿ] ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಕೃತಿಯಂತೆಯೇ ಇದು ಕೂಡ ಕೊನೆಮುಟ್ಟಲಾರದು."

ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಾಂತರಗಳಿಂದಲೂ ವಿವಿಧ ವಿಚಿತ್ರ ವಸ್ತು ಪರಂಪರೆ ಹೊಸ ಹೊಸ

ವಾಗಿ ಉನ್ಮೇಷವಾಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ; ಆದರೂ ಕೂಡ ನೂತನ ವಸ್ತುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯಿತೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಇದರಂತೆಯೇ ಅಸಂಖ್ಯರಾದ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥಸಂಪತ್ತು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯಿತು; ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಂಚಾರ ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಿಂತಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲಾದೀತೇ? ನಿರವಧಿಯಾದ ಬ್ರಹ್ಮ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಆಧಾರವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು.

ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಈಚಿನವರು ಎಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಋಣಿಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ದೋಷವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದರ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿ ಎಲ್ಲಿಗೋ ಬಂದು ಸೇರಿದೆವು. ಈಗ ಮತ್ತೆ ಹರಣ–ಸ್ವೀಕರಣಗಳ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗೋಣ. ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ನೋಡಿರುವ ಸಂಭವವೇ ಇಲ್ಲದಾಗಲೂ ಒಂದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಉಕ್ತಿ ಕೂಡ, ಎರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬರುವುದು ಅಶಕ್ಯವಲ್ಲ;[17] "ಸಂವಾದಿನ್ಯೋ ಮೇಧಾವಿನಾಂ ಬುದ್ಧಯಃ"[18] (ಮೇಧಾವಿಗಳ ಬುದ್ಧಿಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಹೋಲುತ್ತವೆ) ಎಂದು ಗಾದೆಯೇ ಇದೆ. ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಅಪಹರಿಸಿದನೆಂದಾಗಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದನೆಂದಾಗಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನನು "ಪ್ರತಿಬಿಂಬಕಲ್ಪ", "ಆಲೇಖ್ಯಪ್ರಖ್ಯ", "ಸಮಾನದೇಹಿಕಲ್ಪ" ಎಂದು ಮೂರು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ; ಇವಕ್ಕೆ "ಪರಪುರಪ್ರವೇಶಸದೃಶ" ವೆಂಬ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನು ಸೇರಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಒಳಭೇದಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಡನೆ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೈಬಿಟ್ಟು, ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಒಟ್ಟು ದೃಷ್ಟಿ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. "ಪ್ರತಿಬಿಂಬಕಲ್ಪ" ಎಂಬುದರ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಅದರ ತಿರುಳೆಲ್ಲವೂ ಪರಕವಿಯದು; ಮಾತಿನ ಹೊದಿಕೆ ಮಾತ್ರ ಇವನದು. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ರೂಪಚಿತ್ರದಂತಿರುವ "ಆಲೇಖ್ಯಪ್ರಖ್ಯ" ವು ಹಿಂದಿನದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮ. ಆದರೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲೂ ಮೂಲ ಕಾವ್ಯದ ನೆನಪು ಥಟ್ಟನೆ ಬಂದು, ಎದುರಿಗಿರುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಕರಣ ತ್ಯಾಜ್ಯವೇ ಸರಿ. "ಸಮಾನದೇಹಿಕಲ್ಪ" ದ ವಿಷಯ ಬೇರೆ. ಒಬ್ಬನಿಗೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೂ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ದೋಷವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ರಮಣಿಯ ಮುಖ ಚಂದ್ರನಂತಿದ್ದರೆ ಅದು ಅವಳಿಗೆ ಭೂಷಣವೇ ಹೊರತು ದೂಷಣವಲ್ಲ.

ಪೂರ್ವಕವಿಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಒಬ್ಬನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಹೊಸ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ದೋಷಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗದಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಶ್ಲಾಘನೆಗೂ ಪಾತ್ರನಾಗಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ

---

[17] ಭಿನ್ನ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿದ್ದು ಭಿನ್ನ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕವಿಗಳ ಸೂಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಹೀಗೆ ಸಂವಾದವಿರುವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಿ ಹಾಕಿರುವುದೂ ಉಂಟು.

[18] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೪. ೧೧ ವೃತ್ತಿ.

ಕೊಡಬಹುದು. ಪಾಂಡವರು ಅರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ದುರ್ಯೋಧನನು ಅವರೆದುರಿಗೆ ತನ್ನ ಸಿರಿಯನ್ನು ಮೆರೆಸಲೆಂದು ಬಂದು ಚಿತ್ರಾಂಗದನೆಂಬ ಗಂಧರ್ವನಿಗೆ ಸೆರೆ ಸಿಕ್ಕಲು, ಅರ್ಜುನನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಆಗ ದ್ರೌಪದಿ ಅವನ ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕಳಚಿ ಮರ್ಮಭೇದಕವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿ ಅವನನ್ನು ಭಾನುಮತಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದಾಗ, "ದುರ್ಯೋಧನಂ ದಾಡೆಗಳೆದ ಕುಳಿಕನಂತೆಯುಂ ಕೋಡುಡಿದ ಮದ ಹಸ್ತಿಯಂತೆಯುಂ ನಖಮುಡಿದ ಸಿಂಹದಂತೆಯುಂ ಗಳಿತಗರ್ವನಾಗಿ" ನಾಚಿಕೆಯೊಡನೆ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆ ಹೋದನೆಂದು ಪಂಪನು ತನ್ನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ (೭. ೩೯ ವ). ರನ್ನನ ಗದಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಾದರೆ, ಊರುಭಂಗ ಮಕುಟಭಂಗಗಳಿಗೆ ಈಡಾಗಿ, ಮಾನ ಭಂಗದಿಂದ ನರಳುತ್ತಿರುವ ದುರ್ಯೋಧನನ ಬಳಿಗೆ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಬಂದು,

> ಕುಳಿಕನ ಪಲ್ಗಳಂ ಮುಱಿಯೆ ಮೋದಿದರಾರ್ ಪಿಡಿದೊತ್ತಿ ಸಿಂಹಮಂ
> ಮುಳಿಯಿಸಿ ದಾಡೆಯಂ ಪಿಡಿದು ಕಿೞ್ತವರಾರ್ ಮದಹಸ್ತಿಯಂ ನೆಱಂ।
> ಗೊಳೆ ನೆಲಕಿಕ್ಕಿ ಕೋಡೆಂಡುಮಂ ಕುಸಿಯೊತ್ತಿದರಾರ್ ಸುರಾದ್ರಿನಿ
> ಶ್ಚಳನಿಬಿಡೋರುಮಂಡಲಮನಾರುಡಿದರ್ ಫಣಿರಾಜಕೇತನಾ॥ (೯. ೨೦)

ಎಂದು ಮರುಗುತ್ತಾನೆ. ರನ್ನನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಮೂರು ಉಪಮಾನಗಳೂ ಪಂಪನ ಗ್ರಂಥದಿಂದಲೇ ಬಂದಿರತಕ್ಕವು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವು ಅಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಲಜ್ಜಾಭಾವಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗದೆ ವಿಸ್ಮಯಭಾವಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಬಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಭೀಷಣ ಕರುಣ ವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಳಗುತ್ತವೆ ! ಇಲ್ಲಿ ರಸವು ಬೇರೆಯಾದದ್ದರಿಂದ ಈ ಹೋಲಿಕೆ ಗಳ ಅರ್ಥವೇ, ತಿರುಳೇ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು.

> ದೃಷ್ಟಪೂರ್ವಾ ಅಪಿ ಹ್ಯರ್ಥಾಃ ಕಾವ್ಯೇ ರಸಪರಿಗ್ರಹಾತ್।
> ಸರ್ವೇ ನವಾ ಇವಾಭಾಂತಿ ಮಧುಮಾಸ ಇವ ದ್ರುಮಾಃ॥
> ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೪. ೪)

"ಹಿಂದೆಯೇ ಕಂಡಿದ್ದ ಅರ್ಥಗಳಾದರೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವು ರಸವನ್ನು ಒಳಕೊಂಡು ಬಂದರೆ, ವಸಂತದಲ್ಲಿ ವೃಕ್ಷಗಳಂತೆ ಎಲ್ಲವೂ ಅಭಿನವವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತವೆ" ಎಂದು ಆನಂದ ವರ್ಧನನು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತಿಗೆ ಇದು ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನ. ರಸವು ಸ್ಪರ್ಶಶಿಲೆ; ಅದು ಮುಟ್ಟಿದ್ದೆಲ್ಲ ಹೊಸ ಚಿನ್ನ.

ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಜೀವ್ಯ, ಉಪಜೀವಕ ಎಂಬ ಭೇದವುಂಟೇ ಉಂಟು. ಎಲ್ಲರ ಪ್ರತಿಭೆಗಳೂ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಹಿಂದೆಯೇ ನಾವು ನೋಡಿರುವಂತೆ, ಪ್ರತಿಭಾ ತಾರತಮ್ಯದಿಂದ ಒಬ್ಬನು ಮಹಾಕವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಅನುಜೀವಿಯಾಗು ತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ ಒಂದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಜಗದ್ವಂದ್ಯವಾಗಬಲ್ಲ ಮಹಾ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದೆರಡು ಇದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು; ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಬೃಹತ್ಕಥೆ ಮೊದ ಲಾದವು ಇಂಥವು; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೂ ಒಂದು ಭವ್ಯಜಗತ್ತು. ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿ ನಂತೆಯೇ ಈ ಕೃತಿಗಳೂ ಈಚಿನ ಕವಿಗಳಿಗೆ—ಅವರು ಎಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡವರಾಗಿರಲಿ—

ಆಕರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಅಮೃತಶಿಲೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೆಗೆದು ಕೆತ್ತಿ ನಯಗೊಳಿಸಿ ಸುಂದರ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಹಕ್ಕು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಉಂಟು. ಇಲ್ಲಿ "ಹರಣ" ದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಬರಕೂಡದು. ಇನ್ನು, "ಬಾಣೋಚ್ಛಿಷ್ಟಂ ಜಗತ್ಸರ್ವಂ" ("ಎಲ್ಲ ಜಗತ್ತೂ ಬಾಣನ ಎಂಜಲು") ಎಂಬಂಥ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿ ಕವಿಯಾಗುವ ಭಾಗ್ಯಶಾಲಿಗಳು ಅತಿವಿರಳ. ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋದರೆ ಅವರಿಗೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೂ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದವರು ಯಾರಾದರೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿನವರಿಗೆ ಋಣಿಯಲ್ಲದ ಕವಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲುಂಟು? ರನ್ನನು ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಭಾಗದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಮಂದಿರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದನು; ಪಂಪನು ಕಾಳಿದಾಸ, ಭಾರವಿ, ಮಾಘ, ಭಟ್ಟನಾರಾಯಣಾದಿಗಳಿಂದ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಸಹಾಯ ಪಡೆದನು; ಕಾಳಿದಾಸನು ಕೂಡ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಶ್ವಘೋಷನನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಶ್ವಘೋಷನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ'ದ ಛಾಯೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.— ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ!

ನಾಸ್ತ್ಯಚೌರಃ ಕವಿಜನಃ ನಾಸ್ತ್ಯಚೌರೋ ವಣಿಗ್ಜನಃ |
ಸ ನಂದತಿ ವಿನಾ ವಾಚ್ಯಂ ಯೋ ಜಾನಾತಿ ನಿಗೂಹಿತುಂ ||

('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೬೧)

"ಕದಿಯದ ಕವಿಯಿಲ್ಲ, ಕದಿಯದ ವರ್ತಕನಿಲ್ಲ; ಯಾರು ಬಚ್ಚಿಡಲು ಬಲ್ಲನೋ ಅವನು ಮಾತಿಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಬಾಳುತ್ತಾನೆ"— ಎಂದು ರಾಜಶೇಖರನು ಹೇಳಿದನು. ಆದರೆ ಅನ್ಯರದನ್ನು ತನ್ನದೆಂದು ಮರೆಮಾಜಿ ಹೇಳುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಹರಣ; ಇದೇ ನಿಜವಾದ ದೋಷ. ಪರರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸದೊಂದು ಮೆರುಗನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಆಳವಡಿಸುವುದು ಈ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಲಾರದು. ಅದು ಹರಣವಲ್ಲ; ಸ್ವೀಕರಣ. ಅದನ್ನು ಮಾಡದ ಕವಿಯೇ ಇಲ್ಲ.

೧೨. ಕವಿಸೃಷ್ಟಿ

ಕವಿಗಿರುವ ಸಲಕರಣೆಯೆಲ್ಲ ಮಾತು; ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಕರಗಿ ಹೋಗುವ ಮಾತು. ತನ್ನ ಸಾಮಗ್ರಿ ಇಷ್ಟು ಭಂಗುರವಾದರೂ ಅವನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನೊಂದಿಗೆ ಹುರುಡಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಒಂದು ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನದರಂತೆ ಹೀನವಾಗದೆ ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ನಿಯತಿಕೃತನಿಯಮರಹಿತಾಂ ಹ್ಲಾದೈಕಮಯೀಮನನ್ಯಪರತಂತ್ರಾಂ |
ನವರಸರುಚಿರಾಂ ನಿರ್ಮಿತಿಮಾದಧತೀ ಭಾರತೀ ಕವೇರ್ಜಯತಿ ||

—ಎಂದು ಮಮ್ಮಟನು 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ (೧.೧) ಕವಿವಾಣಿಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುತ್ತಾ, ಅದರ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಹೇಳುವ ಬಗೆಯಲ್ಲೇ ಅದು ಹೇಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ಅಂಶ ಅಂಶದಲ್ಲೂ ಮೇಲೆಂಬುದನ್ನು ಕೌಶಲದಿಂದ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮ ದಿನದಿನದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ, ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಬಂಧನಗಳು ಹಲವು; ಅದು ನಿಯತಿಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಮೀರಲಾರದು; ಇಲ್ಲಿಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಸುಖದ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದುಃಖಮೋಹಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಸುತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ; ಅಲ್ಲದೆ ಇದರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯೆಷ್ಟು, ಶ್ರಮವೆಷ್ಟು! ಇಷ್ಟಾದರೂ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕೇವಲ ಮನೋಹರವೆನ್ನಬಹುದೆ![1]— ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನೋಡಿ: "ನಿಯತಿಃ ಕೇನ ಲಂಘ್ಯತೇ" ("ನಿಯತಿಯನಾರ್ ಮೀಱಿದಪರ್") ಎಂಬ ಉಕ್ತಿ ಇದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಉಲ್ಲಿಖಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ದುಃಖತಾಪಾದಿಗಳನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ವಸ್ತುಗಳೂ ಅನುಭವಗಳೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟಕೂಡಲೇ ಕೇವಲ ಆಹ್ಲಾದಮಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಜಗತ್ತಿನ ನಿರ್ಮಾಣಕಾರ್ಯದಲ್ಲಂತೂ ಕವಿ ಯಾರ ಕೈಯನ್ನೂ ಕಾದಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ನಿರವಧಿಯಾಗಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸರ್ವಾಂಗರಮಣೀಯತೆಯನ್ನಂತೂ ರಸಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು.

ವಾಣಿಯ ನೆಲೆವೀಡು ಬ್ರಹ್ಮನ ವದನವಷ್ಟೆ; ಆದರಲ್ಲಿ ಅವಳು ಬೇಸರಗೊಂಡು ಕವಿಯ ವದನಕಮಲಕ್ಕೆ ಮನಸೋತು ಬಂದು ನೆಲಸಿ, ಬ್ರಹ್ಮನ ಮುದಿ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು

---

1 "ನಿಯತಿಶಕ್ತ್ಯಾ ನಿಯತಸ್ವರೂಪಾ, ಸುಖದುಃಖಮೋಹಸ್ವಭಾವಾ, ಪರಮಾಣ್ವಾದ್ಯುಪಾದಾನ ಕರ್ಮಾದಿಸಹಕಾರಿ ಕಾರಣಪರತಂತ್ರಾ, ಷಡ್ರಸಾ, ನ ಚ ಹೃದ್ಯೈವ ತೈಃ ತಾದೃಶೀ ಬ್ರಹ್ಮಣೋ ನಿರ್ಮಿತಿಃ ನಿರ್ಮಾಣಂ. ಏತದ್ವಿಲಕ್ಷಣಾ ತು ಕವಿವಾಙ್ನಿರ್ಮಿತಿಃ. ಅತ ಏವ ಜಯತಿ......" (ವೃತ್ತಿ).

ಹಾಸ್ಯಮಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದೊಂದು ಭುವನ ಮಂಡಲವನ್ನೇ ತೋರ್ಪಡಿಸುವಳಂತೆ ![2]

ಹೀಗೆ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯ ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ಬಳಕೆಯ ಜಗತ್ತು ಅಸಾರವೆನಿಸಿದರೂ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಚಾರಮಾಡುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಲೀಲಾವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರವೇ ಆಧಾರವೆಂದು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದೆವು. 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ಕಾರನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟ್ಯದ ವಸ್ತು ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ:

ತ್ರೈಲೋಕ್ಯಸಾಸ್ಯ ಸರ್ವಸ್ಯ ನಾಟ್ಯಂ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನಂ |
ಕ್ವಚಿದ್ಧರ್ಮಃ ಕ್ವಚಿತ್ ಕ್ರೀಡಾ ಕ್ವಚಿದರ್ಥಃ ಕ್ವಚಿಚ್ಛಮಃ ||
ಕ್ವಚಿದ್ಧಾಸ್ಯಂ ಕ್ವಚಿದ್ಯುದ್ಧಂ ಕ್ವಚಿತ್ಕಾಮಃ ಕ್ವಚಿದ್ವಧಃ |
ಧರ್ಮೋ ಧರ್ಮಪ್ರವೃತ್ತಾನಾಂ ಕಾಮಃ ಕಾಮೋಪಸೇವಿನಾಂ ||
ನಿಗ್ರಹೋ ದುರ್ವಿನೀತಾನಾಂ ವಿನೀತಾನಾಂ ದಮಕ್ರಿಯಾ |
ಕ್ಲೀಬಾನಾಂ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯಜನನಂ ಉತ್ಸಾಹಃ ಶೂರಮಾನಿನಾಂ ||
ಅಬುಧಾನಾಂ ವಿಬೋಧಶ್ಚ ವೈದುಷ್ಯಂ ವಿದುಷಾಮಪಿ |
ಈಶ್ವರಾಣಾಂ ವಿಲಾಸಶ್ಚ ಸ್ಥೈರ್ಯಂ ದುಃಖಾರ್ದಿತಸ್ಯ ಚ ||
ಅರ್ಥೋಪಜೀವಿನಾಮರ್ಥಃ ಧೃತಿರುದ್ವಿಗ್ನಚೇತಸಾಂ |
ನಾನಾಭಾವೋಪಸಂಪನ್ನಂ ನಾನಾವಸ್ಥಾಂತರಾತ್ಮಕಂ ||
ಲೋಕವೃತ್ತಾನುಕರಣಂ ನಾಟ್ಯಮೇತನ್ಮಯಾಕೃತಂ |
ಉತ್ತಮಾಧಮಮಧ್ಯಾನಾಂ ನರಾಣಾಂ ಕರ್ಮಸಂಶ್ರಯಂ || ....
ನ ತತ್ ಜ್ಞಾನಂ ನ ತಚ್ಛಿಲ್ಪಂ ನ ಸಾ ವಿದ್ಯಾ ನ ಸಾ ಕಲಾ |
ನಾಸೌ ಯೋಗೋ ನ ತತ್ ಕರ್ಮ ನಾಟ್ಯೇಽಸ್ಮಿನ್ ಯನ್ನ ದೃಶ್ಯತೇ || ....
ಯೋಽಯಂ ಸ್ವಭಾವೋ ಲೋಕಸ್ಯ ಸುಖದುಃಖಸಮನ್ವಿತಃ |
ಸೋಽಙ್ಗಾದ್ಯಭಿನಯೋಪೇತೋ ನಾಟ್ಯಮಿತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ || (೧. ೧೦೬-೧೨೨)

"ಈ ತ್ರೈಲೋಕ್ಯವೆಲ್ಲದರ ಭಾವದ ಅನುಕೀರ್ತನವೇ ನಾಟ್ಯ. ಒಂದು ಕಡೆ ಧರ್ಮ, ಒಂದು ಕಡೆ ಆಟ, ಒಂದು ಕಡೆ ಅರ್ಥ, ಒಂದು ಕಡೆ ಶಾಂತಿ, ಒಂದು ಕಡೆ ಹಾಸ್ಯ, ಒಂದು ಕಡೆ ಯುದ್ಧ, ಒಂದು ಕಡೆ ಕಾಮ, ಒಂದು ಕಡೆ ಕೊಲೆ. ಧರ್ಮತತ್ಪರರ ಧರ್ಮ, ಕಾಮಾಸಕ್ತರ ಕಾಮ, ಉದ್ಧತರ ನಿಗ್ರಹ, ವಿನಯಶಾಲಿಗಳ ಇಂದ್ರಿಯನಿಗ್ರಹ, ಹೇಡಿಗಳ ದಿಟ್ಟತನ, ಶೂರರ ಉತ್ಸಾಹ, ಅಜ್ಞರ ಪ್ರಬೋಧ, ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಶ್ರೀಮಂತರ ವಿಲಾಸ, ದುಃಖಪೀಡಿತರ ಮನಃಸ್ಥೈರ್ಯ, ಅರ್ಥಪರರ ಅರ್ಥಸಂಗ್ರಹ, ಕದಡು

[2] 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದಲ್ಲಿ ೪. ೧೪೮ರ ಕೆಳಗೆ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಒಂದು ಪ್ರಾಕೃತ ಪದ್ಯದ ಆಶಯ ಇದು. ಇದರ ಸಂಸ್ಕೃತಚ್ಛಾಯೆ:

ಯಾ ಸ್ಥವಿರಮಿವ ಹಸಂತೀ ಕವಿವದನಾಂಬುರುಹಬದ್ಧವಿನಿವೇಶಾ |
ದರ್ಶಯತಿ ಭುವನಮಂಡಲಮನ್ಯದಿವ ಜಯತಿ ಸಾ ವಾಣೀ ||

ಮನಸ್ಸಿನವರ ಧೈರ್ಯ. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಭಾವಗಳಿಂದ ಸಂಪನ್ನವಾಗಿ, ಅನೇಕ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಒಳಕೊಂಡು, ಲೋಕದ ನಡೆವಳಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಈ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನಾನು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆನು; ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ, ಅಧಮ ಈ ಎಲ್ಲರ ಕಾರ್ಯಗಳೂ ಆಧಾರ. ...ಈ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಾರದ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲ, ಶಿಲ್ಪವಿಲ್ಲ, ವಿದ್ಯೆಯಿಲ್ಲ, ಕಲೆಯಿಲ್ಲ, ಯೋಗವಿಲ್ಲ, ಕಾರ್ಯವಿಲ್ಲ...ಸುಖದುಃಖಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಲೋಕಸ್ವಭಾವವೇನೇನುಂಟೋ ಅದೆಲ್ಲವೂ ಆಂಗಿಕವೇ ಮೊದಲಾದ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ನಾಟ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ."

ದೃಶ್ಯವಾದ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೇ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದಾದರೆ: "ತ್ರೈಲೋಕ್ಯಸ್ಯಾಸ್ಯ ಸರ್ವಸ್ಯ ಕಾವ್ಯಂ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನಂ."

ಕವಿ ವರ್ಣಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಹಿಂದೆ ನಡೆದಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭವವೂ ಕಡಮೆ. ನೇಮಿಚಂದ್ರನು ಹೇಳುವಂತೆ,

ಕಟ್ಟುಗೆ ಕಟ್ಟದಿರ್ಕೆ ಕಡಲಂ ಕಪಿಸಂತತಿ ರಾಮನಕ್ರಮಂ
ಮುಟ್ಟುಗೆ ಮುಟ್ಟದಿರ್ಕೆ ನಭಮಂ ಹರಸಂ ನರಸೊತ್ತಿ ಗಂಟಲಂ|
ಮೆಟ್ಟುಗೆ ಮೆಟ್ಟದಿರ್ಕೆ ಕವಿಗಳ್ ಕೃತಿಬಂಧದೊಳಲ್ತೆ ಕಟ್ಟಿದರ್
ಮುಟ್ಟಿದರಿಕ್ಕಿ ಮೆಟ್ಟಿದರಿಂದೇನಳವಗ್ಗಳವೋ ಕವೀಂದ್ರರಾ||

('ಲೀಲಾವತಿ', ೧. ೧೧)

ಇವು ಪುರಾಣಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಷಯಗಳಾದ ಕಾರಣ, ಹೀಗೆ ನಡೆದೇ ನಡೆದುವೆಂದು ನಂಬತಕ್ಕವರೂ ಕೆಲವರಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗಲೇ ಕವಿ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ! ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದುರ್ವಾಸರ ಶಾಪದ ಸಂಗತಿ 'ಮಹಾಭಾರತ'ದ ಶಾಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿದೆ? ಕಲ್ಪಿತ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಂತೂ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯದೇ ಏಕಾಧಿಪತ್ಯ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ನೋಡಿದಾಗ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿ "ನಿಯತಿಕೃತನಿಯಮರಹಿತ" ವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವೊಂದುಂಟು. ಲೋಕಾತೀತವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನೇ ಜೋಡಿಸಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಟ್ಟಿರಬಹುದು; ಅವು ಬಾಹ್ಯಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇರುವುದಾಗಲಿ ನಡೆಯುವುದಾಗಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಾವು ಹೊಕ್ಕು ವಿಹರಿಸುವಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದೆಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಂಭವವೆನಿಸಬೇಕು.

ಅತಥಾಸ್ಥಿತಾನಪಿ ತಥಾಸಂಸ್ಥಿತಾನಿವ ಹೃದಯೇ ಯಾ ನಿವೇಶಯತಿ|
ಅರ್ಥವಿಶೇಷಾನ್ ಸಾ ಜಯತಿ ವಿಕಟಕವಿಗೋಚರಾ ವಾಣೀ ||[3]

---

[3] ಇದು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ೩೩೦ನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಒಂದು ಪ್ರಾಕೃತ ಪದ್ಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಛಾಯೆ.

ಎಂದರೆ, ಮಹಾಕವಿವಾಣಿ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಅರ್ಥವಿಶೇಷಗಳು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಇರದಿದ್ದರೂ, ನಮ್ಮ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಇರುವಂತೆ ಅನುಭವ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹೃದಯಾನು ಭವವೇ ಒರೆಗಲ್ಲು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾವು ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಾ, ವಿಭಜಿಸಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಕುಳಿತು ಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ; ಅಖಂಡವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರು ವುದು ದಿಟವೇ ಸುಳ್ಳೇ, ಹೀಗೆಯೇ ನಡೆಯಿತೇ, ಹೀಗೆಯೇ ಇದೆಯೇ ಎಂದು ಕೇಳು ವುದಿಲ್ಲ; ಕವಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿತೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯೇ ಮುಖ್ಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಭಂಗಬಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯ ಸರ್ವಸ್ವವೂ ಭಂಗವಾಗುತ್ತದೆ; ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯೆಂಬ ಮಾಯದ ಕುಂಚವು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಬಣ್ಣಬಣ್ಣದ ಜಗತ್ತು ನೀರುಗುಳ್ಳೆಯಂತೆ ಒಡೆದುಹೋಗುತ್ತದೆ; ನಮ್ಮ ತನ್ಮಯತೆ ಭಂಗವಾಗುತ್ತದೆ; ರಸಧಾರೆ ಥಟ್ಟನೆ ಕತ್ತರಿಸಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣವೇ ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನಗಳು ಯಾವುವೆಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು "ಸಂಭಾವನಾವಿರಹ"ವನ್ನು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಗಣಿಸಿದ್ದು.[4]

ಈ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಒಂದೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ಮಹತ್ತ್ವಕ್ಕೂ ಅವರ ನಡೆವಳಿಕೆ ಉಚಿತವಾಗುವಂತೆ ಕವಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು. ರಾಮನು ಸಮುದ್ರಕ್ಕೆ ಸೇತುವೆ ಕಟ್ಟಿದನೆಂದು ಕವಿ ವರ್ಣಿಸ ಬಹುದು; ಅದು ಪುರಾಣಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಸಂಭಾವ್ಯವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ; ಇದೇ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ರಾಜನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿದರೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾದೀತು. ಕಾವ್ಯವು ಲೋಕಸ್ಥಿತಿಯ ನಕಲಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಲೋಕಸ್ಥಿತಿಯ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಬಹುದೂರ ಮೀರಿ ಹೋಗಬಾರದು. ಇದೇ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಗುಟ್ಟು. ಎಷ್ಟು ದೂರ ಹೋಗಬಹುದು, ಎಲ್ಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲಬೇಕು—ಎಂಬುದರ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಏಕಸೂತ್ರವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸಹೃದಯರೇ ಸಂದರ್ಭವರಿತು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪಾತ್ರರಚನೆ ಕಥಾರಚನೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ವರ್ಣನೆ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸು ತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ದಾರಿ; ಆದರೆ ಅದು ಅತ್ಯುಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲೋ ಕೆಲವರು ಪ್ರೌಢರು ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚ ಬಹುದು; ವಾಚಕಸಾಮಾನ್ಯದ ಹೃದಯವನ್ನು ಅದು ಆಕರ್ಷಿಸಲಾರದು; ದಂಡಿ ಈ ಅಂಶದ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. "ಲೋಕದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮೀರದಂತೆ ಹೇಳುವುದು ಕಾಂತಗುಣ; ಇದು ಸರ್ವರಿಗೂ ಮನೋಹರ. ಇದನ್ನು ವೃತ್ತಾಂತಗಳ ಕಥನದಲ್ಲೂ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು."—ಹೀಗೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಿ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಪ್ರತ್ಯುದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದ್ದದ್ದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ನಕಲು

---

[4] 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೮೦.

ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಸರ್ವಾತ್ಮನಾ ದಂಡಿಯ ತಾತ್ಪರ್ಯವಲ್ಲ; ಆದರೆ ಕವಿಕಲ್ಪನೆಯ ಆರೋಹಣಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮಿತಿಯಿರಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[5]

ಇದರ ಮೇಲೆ, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕವಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಲೋಕದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿಯೇ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತೆರೆದರೆ ಅವನ ಮುಂದೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯ ನಲಿಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಇರುವಂತೆಯೇ ವರ್ಣಿಸಿದರೂ ಅದು ಕಾವ್ಯವಾಗಬಹುದು. 'ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ' ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಅಲಂಕಾರ ಶಬ್ದದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಾರ್ಥವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಕೃತವಲ್ಲ; ಅದು ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. 'ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ'ಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವುಂಟೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಭಾಮಹಾದಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರು; ದಂಡಿ ಉಂಟು ಎಂದನು. ದಂಡಿಯ ಮಾತೇ ಸ್ಥಿರವಾಯಿತು. ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರಾಣಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದನು. ಕವಿದೃಷ್ಟಿ ವಸ್ತುವಿನ ವಿಶೇಷಾಂಶಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಹಾಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ವಸ್ತುಸ್ವಭಾವದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವಿಷ್ಟು. ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದಂತಿರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಕವಿಯ ಕಣ್ಣು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಅವಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಬೆರಸದೆ ಕಂಡದ್ದನ್ನು ಕಂಡಂತೆಯೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ.[6] ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಅತಿಶಯವಾದ ಸ್ಥಾನವುಂಟು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ—ಕಾವ್ಯವು ಅನುಕರಣವೇ ನಿರ್ಮಾಣವೇ, ಅದು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿರಬೇಕೇ ಲೋಕೋತ್ತರವಾಗಿರಬೇಕೇ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ಹಿಂದಿನಿಂದ ನಡೆದಿದೆ.[7] ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಕೊಡತಕ್ಕ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ ಕಾವ್ಯಪಂಥಗಳೂ ಹೊರಟಿವೆ. ಭರತಖಂಡದಲ್ಲೂ ಈ ಚರ್ಚೆ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೊದಲು

---

5 ಕಾಂತಂ ಸರ್ವಜಗತ್ಕಾಂತಂ ಲೌಕಿಕಾರ್ಥಾನತಿಕ್ರಮಾತ್ ।
ತಚ್ಚ ವಾರ್ತಾಭಿಧಾನೇಷು ವರ್ಣನಾಸ್ವಪಿ ದೃಶ್ಯತೇ ॥ ....
ಲೋಕಾತೀತ ಇವಾತ್ಯರ್ಥಮಧ್ಯಾರೋಪ್ಯ ವಿವಕ್ಷಿತಃ ।
ಯೋಽರ್ಥಸ್ತೇನಾತಿತುಷ್ಯಂತಿ ವಿದಗ್ಧಾ ನೇತರೇ ಜನಾಃ ॥

('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧. ೮೫, ೮೬.)

ವೈದರ್ಭ ಗೌಡಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ದಂಡಿ ತೋರಿಸುವ ಭೇದವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಮಿತಿ—ಅತಿ' ಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

6 "ಸೂಕ್ಷ್ಮವಸ್ತುಸ್ವಭಾವಸ್ಯ ಯಥಾವತ್ ವರ್ಣನಂ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಃ"—ರುಯ್ಯಕ: 'ಅಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವ', ಸೂ. ೭೮.

7 Gilbert Murray: *Essays and Addresses*—ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲ 'Poesis and Mimesis' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನೋಡಿ.

ನಡೆಯಿತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರಿಗಿದ್ದ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಆದರೆ ರಸಪ್ರಕಾಶವೇ ಕಾವ್ಯದ ಕೊನೆಯ ಗುರಿಯೆಂದು ಯಾವಾಗ ನಿರ್ಧಾರವಾಯಿತೋ ಆಗ ಈ ಚರ್ಚೆಯೂ ಮುಗಿಯಿತು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಸರಳ ವರ್ಣನೆಯಿಂದಲೇ ರಸವುಕ್ಕಬಹುದು; ಪ್ರೌಢಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಸೋಕಿಸುವುದೇ ಅನುಚಿತವಾಗಬಹುದು; ಇನ್ನು ಕೆಲವುವೇಳೆ ಶುಷ್ಕವೆಂದು ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನಾಮಹಿಮೆಯಿಂದ ರಸ ಸಂಚಾರವಾಗಬಹುದು.[8] ಹೀಗೂ ಉಂಟು; ಹಾಗೂ ಉಂಟು. "ಭಿನ್ನಂ ದ್ವಿಧಾ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿರ್ವಕ್ರೋಕ್ತಿಶ್ಚೇತಿ ವಾಙ್ಮಯಂ" (೨. ೩೬೩) ಎಂದು ದಂಡಿ ಹೇಳಿದನು. ಈ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ, ಇದೇ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೊನೆಯ ನಿರ್ಣಯ.[9] ಅನುಕರಣ ನಿರ್ಮಾಣಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ರಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಇವೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವಿರೋಧಿಗಳಲ್ಲ; ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕಗಳು ಎಂಬುದು ವಿದಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ವಿಚಾರ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ನಿಜವಾಗಿ "ಸೌಂದರ್ಯ" ಸ್ವರೂಪದ ಚರ್ಚೆ. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೇನು?—ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತತ್ತ್ವಜ್ಞರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ವಿಧವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೆ, ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿಯೇ, ಎರಡರಲ್ಲೂ ಇದೆಯೆ?—ಇದು ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ. ಅದರ ತೊಡಕನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಉತ್ತರವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಸಾರ ರಸ; ಇದು ಆನಂದಮಯವಾದ ಅನುಭವ ವಿಶೇಷ. ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಈ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಯಾವಯಾವುದು ಕೊಡಬಲ್ಲುದೋ ಅದೆಲ್ಲವೂ ಸುಂದರ; ಈ ಆಹ್ಲಾದಕ್ಕೆ ಭಂಗ ತರತಕ್ಕದ್ದೇ ದೋಷ. ದೋಷವೂ ಕೂಡ ಸ್ಥಾನ ತಪ್ಪಿಬಂದಾಗ ದೋಷವೇ ಹೊರತು ನಿತ್ಯವಾಗಿ ದೋಷವಲ್ಲ. "ರಮಣೀಯ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ

---

[8] ವಸ್ತುಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ "ಕವಿಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿನಿಷ್ಪನ್ನ", "ಸ್ವತಃಸಂಭವಿ"ಸುವುದೆಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರಷ್ಟೆ. ಇದರ ತಳದಲ್ಲಿರುವುದೂ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಗಳೇ. ಎರಡರಿಂದಲೂ ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಒದಗುತ್ತದೆ.

[9] ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಸರಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಾಕ್ಯವೊಂದು ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತದೆ. "ಕಾವ್ಯೇಽಪಿ ಚ ಲೋಕನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಸ್ಥಾನೀಯೇ [ನ] ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರದ್ವಯೇನ ಅಲೌಕಿಕ ಪ್ರಸನ್ನ ಮಧುರೌಜಸ್ವಿಶಬ್ದ ಸಮರ್ಪ್ಯಮಾಣ ವಿಭಾವಾದಿಯೋಗಾತ್ ಇಯಮೇವ ರಸವಾರ್ತಾ" ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೬೯). ನಾಟ್ಯದಿಂದಲೂ ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೂ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಕ್ರಮ ಒಂದೇ ಬಗೆಯದೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಆಶಯ. ದೃಶ್ಯವಾದ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಗಳಿರುತ್ತವೆ; ಅವಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿ ಶ್ರವ್ಯವಾದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗಳು.

ರಸಗಂಗಾಧರಕಾರನು "ಸೌಂದರ್ಯ"ವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಸೌಂದರ್ಯಂ ಚ ಚಮತ್ಕೃತ್ಯಾಧಾಯಕತ್ವಂ, ಚಮತ್ಕೃತಿಃ ಆನಂದ ವಿಶೇಷಃ ಸಹೃದಯಹೃದಯ ಪ್ರಮಾಣಕಃ" (ಪು. ೧೫೭) ("ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ಚಮತ್ಕಾರಜನಕವಾದಗುಣ. ಚಮತ್ಕಾರವೆಂದರೆ ಆನಂದವಿಶೇಷ; ಇದಕ್ಕೆ ಸಹೃದಯರ ಹೃದಯವೇ ಪ್ರಮಾಣ." ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಿಂದ ಬರುವ ಆನಂದವು ಲೌಕಿಕವಾದ ಆಹ್ಲಾದವಲ್ಲ; ಅದರಂತೆ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನಾಪೇಕ್ಷಿಯಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ಆನಂದವು ಕೇವಲ ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಬರತಕ್ಕದ್ದು. ಚಿತ್ತವಿಶ್ರಾಂತಿಯೇ ಇದರ ಲಕ್ಷಣ. ಈ ವಿಷಯ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಸುಂದರ, ಮನೋಹರ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಿಯ, ಇಷ್ಟ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಬೆಳುದಿಂಗಳು, ಅರಳುಮಲ್ಲಿಗೆ, ನಗೆಮೊಗ ಮೊದಲಾದವು ಸುಂದರವೆನ್ನುವುದು ನಿಜ; ಆದರೆ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಉಲ್ಲಾಸದೊಡನೆ ಉಪಭೋಗಾಭಿಲಾಷೆಯೂ ಬೆರೆದಿರುವುದುಂಟು; ಆದಕಾರಣ ಆ ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವು "ಸುಂದರ" ವಾಗಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿರೂಪವಾದ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕಿಂತ, "ಪ್ರಿಯ" ವಾಗಿ ಕಾಮವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವುವೆಂದು ಹೇಳತಕ್ಕದ್ದೇ ಉಚಿತ.[10] ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾದರೆ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು. ಆಗ, ಬೆಳುದಿಂಗಳು, ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ಚಂದ್ರ—ಈ ಮೊದಲಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲ; ಭೀಷಣವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲೂ ರಮಣೀಯತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ:

ಗಗನಂ ಚ ಮತ್ತಮೇಘಂ ಧಾರಾಲುಲಿತಾರ್ಜುನಾನಿ ಚ ವನಾನಿ |
ನಿರಹಂಕಾರಮೃಗಾಂಕಾ ಹರಂತಿ ನೀಲಾ ಅಪಿ ನಿಶಾಃ ||[11]

"ಮದಿಸಿದ ಮೋಡಗಳು ಕವಿದ ಗಗನವೂ, ಮಳೆಯ ಧಾರೆ ಅರ್ಜುನ ವೃಕ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ ಸುರಿಸುರಿದು ನಲುಗಿಸಿರುವ ಅರಣ್ಯಗಳೂ, ಚಂದ್ರನ ದರ್ಪವುಡುಗಿಹೋದ ಕಾರಿರುಳುಗಳೂ ಕೂಡ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ."

ಸರಿಯಾದ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡತಕ್ಕವನಿಗೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕಾಣದ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ನಾಟಕ. ಮನುಷ್ಯರು ಇದರಲ್ಲಿ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ರಸಾಸ್ವಾದ ಮಾಡಬಹುದು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಧೀರಮನೋಹರವಾದ ಈ ಪ್ರಾರ್ಥನಾಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ:

---

[10] ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವು ಬಂದಾಗ ನಿಯತವಾಗಿ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೇ ಪೋಷಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಉಪಭೋಗದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ.

[11] ಇದು ವಾಕ್ಪತಿರಾಜನ 'ಗೌಡವಹೋ' ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಾಕೃತ ಪದ್ಯದ (೪೦೯) ಸಂಸ್ಕೃತಚ್ಛಾಯೆ; 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲೂ ಉದಾಹೃತವಾಗಿದೆ (ಪು. ೬೩).

ನಮಸ್ತ್ರೈಲೋಕ್ಯನಿರ್ಮಾಣಕವಯೇ ಶಂಭವೇ ಯತಃ|
ಪ್ರತಿಕ್ಷಣಂ ಜಗನ್ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗರಸಿಕೋ ಜನಃ ||[12]

[ನಮಿಸುವೆನು ಮೂಲೋಕವನು ನಿ-
ರ್ಮಿಸಿದ ಕವಿ ಶಂಕರನಿಗೆ:
ನಿಮಿಷನಿಮಿಷಕು ವಿಶ್ವರಂಗದ
ನಾಟಕದ ನೋಟದಲಿ ಜನಂಗೆ
ರಸವನುಕ್ಕಿಸುತಿಹನಿಗೆ !]

ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ದಾರ್ಶನಿಕರಲ್ಲೇ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳುಂಟು. ಸಾಂಖ್ಯರಿಗೂ ವೇದಾಂತಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಭೇದವನ್ನು ಪ್ರೊ ಎಂ. ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರು ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ಉಪಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡಿಸಬಹುದು:[13] "ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನದ ಮೇರೆಗೆ, ಪ್ರಕೃತಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಸುಂದರವಲ್ಲ: ಅದರಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾದ ಅಂಶಗಳೂ ಉಂಟು, ವಿರೂಪವಾದ ಅಂಶಗಳೂ ಉಂಟು. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಆಹ್ಲಾದವೇ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೇನೂ ಆ ದರ್ಶನ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಸರ್ವರಿಗೂ ಆಹ್ಲಾದ ಕೊಡತಕ್ಕದ್ದು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅವಿಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಕೇವಲ ಸುಖವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆಯ ಕಡೆಗೇ ನಾವು ತಿರುಗಬೇಕು. ಇತ್ತ ವೇದಾಂತದರ್ಶನದ ಮೇರೆಗೆ, ಸರ್ವವೂ ಸುಂದರ; ವಿಶ್ವದ ಆಂತರಿಕ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಭಂಗಗೊಳಿಸತಕ್ಕದ್ದು ಯಾವುದೂ ಅದರಲ್ಲಿಲ್ಲ......ಯೋಗಿ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮನಾದ ಕವಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲದರಿಂದಲೂ ಅವನಿಗೆ ಆನಂದವೊದಗುತ್ತದೆ. 'ಸರ್ವವೂ ಆತ್ಮ' ಎಂಬ ಯೋಗಿಯ ಜ್ಞಾನವು ನಮಗೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾವು ಕೂಡ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಆಗಾಗ ರಸಾನುಭವ ಹೊಂದಬಹುದು. ಆದರೆ ವಿಶ್ವಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲು ನಮ್ಮ ಜಡತೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಗ್ರಾಹಿಯಾದ ಕಣ್ಣುಳ್ಳ ಕವಿಯಾದರೆ ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸೊಬಗನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾನೆ; ತನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸ್ವರಸವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟು, ಆ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣನ್ನೂ ತೆರೆದು ನಾವು ಕಾಣದೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಂದರೆ, ನಮಗೆ ಹೃದ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ

---

[12] ಇದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಉಕ್ತಿಯೆಂದು 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ'ಯಲ್ಲಿ (I, ಪು. ೫-೬) ಉದಾಹೃತವಾಗಿದೆ. ಈ ಪದ್ಯವು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ 'ಹೃದಯದರ್ಪಣ'ದ ಮಂಗಳ ಶ್ಲೋಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. T. R. Chintamani: 'Fragments of Bhaṭṭa Nāyaka' (*JORM*, *I*, ಪು. 267 ನೋಡಿ).

[13] M. Hiriyanna: 'Indian Aesthetics' (*POC.*, Poona, Vol. II, pp. 249-50)=*Art Experience*, pp. 15-16.

ಗೊಳಿಸಿದ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಕಲೆ... ವೇದಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಉತ್ತಮಾಂಶವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುತ್ತದೆ; ಸಾಂಖ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ, ಪ್ರಕೃತಿಗಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾದ ಬೇರೊಂದು ಲೋಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ."

ಪ್ರಕೃತಿಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ದೃಷ್ಟಿ ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ, ಕಲಾಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಯಾರಿಗೂ ಇಲ್ಲ; ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅಂಶಅಂಶದಿಂದಲೂ ರಸವನ್ನು ಕವಿ ತೆಗೆಯಬಲ್ಲನು. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ರಮ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಿರಿ, ವಿಕೃತವೆಂದು ಕರೆಯಿರಿ—ಕವಿಯ ಭಾವನೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಮೇಲೆ ಅದೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿ ರಸಮಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಮ್ಯಂ ಜುಗುಪ್ಸಿತಮುದಾರಮಥಾಪಿ ನೀಚಂ
ಉಗ್ರಂ ಪ್ರಸಾದಿ ಗಹನಂ ವಿಕೃತಂ ಚ ವಸ್ತು।
ಯದ್ವಾಪ್ಯವಸ್ತು ಕವಿಭಾವಕಭಾವ್ಯಮಾನಂ
ತನ್ನಾಸ್ತಿ ಯನ್ನ ರಸಭಾವಮುಪೈತಿ ಲೋಕೇ॥ ('ದಶರೂಪಕ', ೪. ೮೫)

"ರಮ್ಯ, ಅಸಹ್ಯ, ಉದಾರ, ನೀಚ, ಉಗ್ರ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಕ್ಲಿಷ್ಟ, ವಿಕೃತ—ವಸ್ತು ಹೀಗೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಆಗಿರಲಿ, ಕಡೆಗೆ ವಸ್ತುವಲ್ಲದ್ದೇ ಆಗಿರಲಿ: ಕವಿಭಾವಕರ ಭಾವನೆಗೆ ವಿಷಯವಾದ ಮೇಲೆ ರಸಮಯವಾಗದ್ದು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಏನೊಂದು ಇಲ್ಲ."

ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ವಿವರಿಸಿದರೂ ಕಡೆಗೆ ಫಲಿತಾಂಶ ಇಷ್ಟೇ: ನಾವು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸದ್ದು, ಕವಿವಾಣಿಯ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸಿದಾಗ ಮಿರುಗುತ್ತದೆ; ಕವಿ ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಅವನು ಹೀಗೆ ಸಾಧಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಾವೂ ಈಗ ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ.[14]

ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಕವಿ ಹೇಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಈ ಭಾಗದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮುಗಿಸಬಹುದು: ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಹೂವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಜನ ನೋಡಿಲ್ಲ! ದೇವರ ಪೂಜೆಗೆಂದು ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕೊಯ್ದು ತಂದ ಶ್ರಮ ಮಾತ್ರ ಅವರ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದ್ದೀತು. ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಅದನ್ನು ಅಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾಡಿರಲೂ ಬಹುದು. ಆದರೆ,

ಎಸಟ್ಗಳಸೆಯ್ದೆ ಕಂಡರಿಸಿ ಮುತ್ತಿನೊಳಲ್ಲಿ ಸುವರ್ಣಚೂರ್ಣಮಂ
ಪಸರಿಸಿ ಕೇಸರಾಕೃತಿಯೊಳಲ್ಲಿಗೆ ಕರ್ಣಿಕೆಯಂ ಪಮಾಗೆ ಕೀ।
ಲಿಸಿ ಪೊಸತಪ್ಪ ಮಾಣಿಕನ ನುಣ್ಬರಲಂ ಮಧು ಮನ್ಮಥಂಗೆ ಬ
ಣ್ಣಿಸಿ ಸಮೆದಂತೆ ತೋಱುವುದು ಪೂಗಳೊಳೇಂ ಸುರಹೊನ್ನೆ ಚೆನ್ನನೋ ॥[15]

---

[14] ಕವಿಶಕ್ತ್ಯರ್ಪಿತಾ ಭಾವಾಃ ತನ್ಮಯೀಭಾವಯೋಗತಃ।
ತಥಾ ಸ್ಫುರಂತ್ಯಮೀ ಕಾವ್ಯಾತ್ ನ ತಥಾಧ್ಯಕ್ಷತಃ ಕಿಲ॥ ('ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ', ಪು. ೭೩)

[15] 'ಆದಿಪುರಾಣ', ೧೧. ೧೧೭.

ಎಂಬ ಪಂಪನ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯ ಪದ್ಯವನ್ನು ಓದಿದ ಬಳಿಕ ಸುರಹೊನ್ನೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವುದಾದರೂ ಸಾಧ್ಯವೆ? ಹತ್ತಿರವಿದ್ದರೂ ನಾವು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ಒಂದು ನಿಧಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಗಳಿಸಿದ ಅನುಭವ ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಪನ ವರ್ಣನೆ ಅಕ್ಷರಶಃ ನಿಜ; ಹೂವನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪದ್ಯವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾವು ಹಿಂದೆ ಹೂವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಕವಿಯ ತಲ್ಲೀನತೆ ನಮಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಅವನ ಸಾದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನ ನಮಗೆ ಬರಲಿಲ್ಲ; ಪದಾರ್ಥದ ಚೆಲುವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಿಡಿಯಲಿಲ್ಲ.

ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯ ಅಪೂರ್ವತೆಗೆ ಬೆರಗಾಗಿ ರಸಿಕರು ಅದನ್ನು ಬಾಯಿ ತುಂಬ ಹೊಗಳಬಹುದು; ಆದರೆ ಕೆಲವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಹಲವು ವೇಳೆ ದೋಷವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಹಲವು ಆಪಾದನೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. "ಕಾವ್ಯಾಲಾಪಾಂಶ್ಚ ವರ್ಜಯೇತ್" ಎಂಬ ನಿಷ್ಠುರೋಕ್ತಿಗಳು ಕೂಡ ಆಗಾಗ ಹೊರಟು ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೊರದೂಡಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಕುಶಲರಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ತಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ, ಮೇಲಿನ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ "ಕಾವ್ಯಾಲಾಪವೆಂಬುದು ಅಸತ್ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದು" ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿ ನುಣಚಿಕೊಂಡೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಏಕೆ ಹೇಳಬಾರದು, ಕೇಳಬಾರದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೊಡತಕ್ಕ ಮೂರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ: ಕಾವ್ಯ ಸುಳ್ಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ; ಕೆಟ್ಟದನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ; ಅಶ್ಲೀಲವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.[16] ಇದಿಷ್ಟೂ ದಿಟವಾದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಉಚ್ಚಾಟನೆ ಮಾಡಬೇಕಾದದ್ದೇ ಸರಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಆಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಪರಿಶೀಲಿಸತಕ್ಕದ್ದು ಅಗತ್ಯ.

ಮೊದಲು, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಅಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರಮಾಡೋಣ. ಒಂದು ಪದಾರ್ಥದ ಅತಿಶಯವನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕೆಂದೋ, ಒಂದು ಭಾವವನ್ನು ಮನ ಮುಟ್ಟಿಸಬೇಕೆಂದೋ, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಗೆರೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಕವಿಗಳ ಪದ್ಧತಿ. ಈ ಬಗೆಯ "ಅರ್ಥವಾದ"ವು ವೇದಶಾಸ್ತ್ರಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಉಂಟೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೇ ವಿಲಕ್ಷಣವಲ್ಲವೆಂದೂ ರಾಜಶೇಖರನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹೇಳುವವನ ಆಶಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಟೀಕಾಕಾರನು ಕರ್ತವ್ಯಲೋಪ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಅತಿಶಯವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಒಳತಿರುಳು ವಾಚಕನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬೇಗ ಮುಟ್ಟಿದರೆ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಫಲಿಸಿತು; ಅವನು ಹಿಡಿದ ದಾರಿಯೂ ನಿರ್ದೋಷವಾಯಿತು.

---

16 "ಅಸತ್ಯಾರ್ಥಾಭಿಧಾಯಿತ್ವಾನ್ನೋಪದೇಷ್ಟವ್ಯಂ ಕಾವ್ಯಂ" .... "ಅಸದುಪದೇಶಕತ್ವಾತ್ ತರ್ಹಿ ನೋಪದೇಷ್ಟವ್ಯಂ ಕಾವ್ಯಂ"........"ಅಸಭ್ಯಾರ್ಥಾಭಿಧಾಯಿತ್ವಾನ್ನೋಪದೇಷ್ಟವ್ಯಂ ಕಾವ್ಯಂ" ('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ', ೨೪-೨೮).

ಆದರೆ ಮೇಲಿನ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರವು ವಸ್ತುವಿನ ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು—ಸತ್ಯವನ್ನು—ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದೆಲ್ಲ ಬರಿಯ ತೋರಿಕೆ—ಪ್ರತಿಭಾಸ. ಆದಕಾರಣ ಕಾವ್ಯವು "ಅವಿಚಾರಿತ ರಮಣೀಯ"; ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡಿದರೆ ಆದರಲ್ಲೇನೂ ಹುರುಳಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸುವವರುಂಟು.[17] ಆದರೆ ವಿಚಾರದ ಮುಂದೆ ಈ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ನಿಲ್ಲಲಾರದು. ಕವಿಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸತ್ಯದ ಜ್ಯೋತಿಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ, ಅದು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿ ಪ್ರತಿಭಾಸವನ್ನೇ ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸರಿಯಾದ ಮಾತಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ತೆರೆಯದ ಬಾಗಿಲು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ತೆರೆದಿದೆ. ದರ್ಶನವಿಲ್ಲದವನು ನಿಜವಾದ ಕವಿಯಾಗಲಾರನೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ತಾರ್ಕಿಕನ ಬುದ್ಧಿ ಒಂದು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿದರೆ, ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಇನ್ನೊಂದು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ಮುಖವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪ್ರತಿಭೆ ಇವೆರಡೂ ಮನುಷ್ಯನ ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಅವನಿಗೆ ಎರಡೂ ಬೇಕು. ಈ ಮಹಾತತ್ತ್ವವು ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದಿತು:

ಯಾ ವ್ಯಾಪಾರವತೀ ರಸಾನ್ ರಸಯಿತುಂ ಕಾಚಿತ್ಕವೀನಾಂ ನವಾ
ದೃಷ್ಟಿರ್ಯಾ ಪರಿನಿಷ್ಠಿತಾರ್ಥವಿಷಯೋನ್ಮೇಷಾ ಚ ವೈಪಶ್ಚಿತೀ |
ತೇ ದ್ವೇ ಅಪ್ಯವಲಂಬ್ಯ ವಿಶ್ವಮನಿಶಂ ನಿರ್ವರ್ಣಯಂತೋ ವಯಂ
ಶ್ರಾಂತಾ ನೈವ ಚ ಲಬ್ಧಮಬ್ಧಿಶಯನ ತ್ವದ್ಭಕ್ತಿತುಲ್ಯಂ ಸುಖಂ ||

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೨೭)

[ರಸಗಳನು ಸವಿಗೊಳಿಸುವುಜ್ಜುಗವನಾಂತಿರುವ
ಕವಿಗಳ ನವೋಜ್ಜ್ವಲದ ನೋಟವೊಂದು,
ವಿಷಯಗಳನಿರುವ ತೆರದೊಳೆ ತೆರೆದು ಕಾಣಿಸುವ
ಪಂಡಿತರ ನಿಶ್ಚಯದ ನೋಟವೊಂದು,—
ಈ ಎರಡನೂ ನೆರವುಗೊಂಡು ವಿಶ್ವವ ನಾವು
ತಿರುತಿರುಗಿ ನಿರುಕಿಸುತ ಬಲುದಣಿದೆವು;
ದೊರೆಯದೆಯೆ ಹೋದುದೈ ಮತ್ತೆ, ಸಾಗರಶಯನ,
ನಿನ್ನ ಭಕ್ತಿಯ ಹೋಲಬಲ್ಲ ಸುಖವು.]

ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ಮತಿ ಇವೆರಡೂ ದೈವಭಕ್ತಿಯಷ್ಟು ಸುಖಕೊಡಲಾರವೆಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನು ಹೇಳಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಕೃತವಲ್ಲ; ಇವೆರಡು ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಕೊನೆಮುಟ್ಟ ನೋಡಿದವನು ಮಾತ್ರ ಆಡಬಹುದಾದ ಮಾತು ಅದು; ಅದರ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಣಯಿಸಲಾರೆವು. ಕಾವ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನಸ್ಥಾನವನ್ನು ಎರಡರಲ್ಲೂ ನುರಿತವನಾದ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಂಬ ವಿಷಯ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಈ ಪದ್ಯದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ

17 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೪೪.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು, "ಒಂದೇ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಸರಿಯಾಗಿ ನೋಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ" ("ನಹಿ ಏಕಯಾ ದೃಷ್ಟ್ಯಾ ಸಮ್ಯಙ್ನಿರ್ವರ್ಣನಂ ಭವತಿ")—ಎಂದು ಸ್ಫುಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಾಸ್ತ್ರವೊಂದಕ್ಕೇ ಸತ್ಯ ಮೀಸಲುಗಂಟಲ್ಲ; ಭಾವನಾವಶನಾಗಿ ಕವಿ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಧ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ನಿಲುಕದ ಎಷ್ಟೋ ಸತ್ಯಗಳು ಅವನಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ರವಿ ಕಾಣದ್ದನ್ನು ಕೂಡ ಅವನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತೋರಿಕೆಯೆಂದು ಅಲ್ಲಗಳೆದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ತೋರಿಕೆಯೆಂದು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಬೇಕಾದೀತು. ಕವಿ ಸತ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪೂರ್ಣಸತ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಿಗೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ ಒಪ್ಪೋಣ.

ಮಿಕ್ಕೆರಡು ಅಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡೆರಡು ಮಾತು. ಜಾರೆಯರ ನಡೆವಳಿಕೆ, ಧೂರ್ತರ ವಂಚನೆಗಳು—ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವರ್ಣನೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವುದುಂಟು; ಇದನ್ನು ಓದಿ ಕೇಳಿ, ವಾಚಕರ ಮನಸ್ಸು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೆಡಬಹುದು. ಆದರೆ, "ಈ ಬಗೆಯ ವರ್ತನೆಗಳೂ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಉಂಟು; ಅವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಿ; ಆದರೆ ಹಾಗೆ ನಡೆಯದಿರಿ" ಎಂದು ನಿಷೇಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿ ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವನೇ ಹೊರತು ಅವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರೆಂದು ವಿಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ—ಹೀಗೆಂದು ರಾಜಶೇಖರನು ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಗುಣದೋಷಗಳೆರಡನ್ನೂ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಉಳ್ಳ ಪದಾರ್ಥಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, ಕೇವಲ ಗುಣವಾಗಲಿ ಕೇವಲ ದೋಷವಾಗಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಕವಿಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಲೋಕದ ಗುಣದೋಷಗಳೆರಡೂ ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿರಲೇಬೇಕು. ದುಷ್ಟವಾದದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಹೊರಗಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಟ್ಟತನ ಕೂಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದ್ದರೆ, ವಾಚಕನ ಮನಸ್ಸು ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲೇ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆ; ಕೆಟ್ಟನಡತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೂ ಓದುವುದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲರೂ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಲ್ಲ; ಸಂಸ್ಕಾರಭೇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಫಲವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಒಂದು ದೀಪದಂತೆ. ಅದರಿಂದ ವಿವೇಕಿ ತನ್ನ ಮನೆಯನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಅಚತುರನು ತನ್ನ ಕೈಯನ್ನು ಸುಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಫಲಾಫಲಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕವಿ ಹೊಣೆಗಾರನಾಗಲಾರನು. ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕವಿಗೆ ಯಾವ ಕರ್ತವ್ಯವೂ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯವಲ್ಲ. ದೈವದತ್ತವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸುವ ಕವಿಗಳೂ ಉಂಟು; ಅಂಥವರ ಕೃತಿಗಳು ವಿಷ ಬೆರಸಿದ ಜೇನಿನಂತೆ; ಅವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಬೇಕಾದದ್ದೇ ನ್ಯಾಯ. ಆದರೆ ಯಾರೋ ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ದುಷ್ಟಕವಿಗಳಾದರೆ, ಒಟ್ಟು ಕವಿಜಾತಿಯನ್ನೇ ಶಿಕ್ಷಿಸಲಾದೀತೇ? ಕಾವ್ಯಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಈ ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಮರೆಯಬೇಕು. ಮಹಾಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಸ್ಸಾರವಾಗಿ ಉದಾತ್ತ ದೃಷ್ಟಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯದ ಗಡಿಯನ್ನು ದಾಟಿ ಧರ್ಮಗ್ರಂಥಗಳಾಗಿಯೂ ಪರಿಣಮಿಸುವುದುಂಟು. 'ರಾಮಾಯಣ'ಕ್ಕೂ 'ಮಹಾಭಾರತ'ಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿರುವ ಪೂಜ್ಯತೆ

ಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು; ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಏಳತಕ್ಕ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳು ಉಡುಗಿಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯ[18] ವಿಷಯ. ಸಂದರ್ಭಾನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲೇಬೇಕು; ವೇದಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇಂಥ ವರ್ಣನೆಗಳುಂಟು—ಎಂದು ರಾಜಶೇಖರನು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅನುಚಿತವಲ್ತೆ ಯೋಗಿಜನಮಂಡನ ನೀಂ ಕೃತಿವೇಳ್ಪುದಿಲ್ಲಿ ಕೇಳ್
ಮನಸಿಜಕೇಳಿಮುಖ್ಯ ಜನರಂಜನವರ್ಣನೆ ಗೈವುದೆಂದು ಸ|
ಜ್ಜನನಂದನೆನ್ನದಿರ್ಕೆ ಶಿವಯೋಗಿ ಹರೀಶ್ವರ ಮಲ್ಲಣಾರ್ಯರಿಂ
ಪಿನ ಪೊಸಕಬ್ಬಮಂ ನೆಗಳ್ದರಾನವರಂತಿರೆ ಪೇಲ್ದೆನಿಂತಿದಂ ||

('ರಾಜಶೇಖರವಿಳಾಸ', ೧. ೮೮)

ಎಂದು ಷಡಕ್ಷರಕವಿ ತನ್ನ ಶೃಂಗಾರಪ್ರವಣತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನವರು ಒಂದು ರೀತಿ ಮಾಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೇ ನಾವೂ ಮಾಡಿಬಿಡಬಹುದೆಂಬುದು ಸರಿಯಾದ ಉತ್ತರವಲ್ಲ. ಈ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ತುಂಬ ತೊಡಕಿನದು. ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಜನತೆಯಿಂದ ಜನತೆಗೆ, ಭಾಷೆಯಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ—ಯಾವುದು ಅಶ್ಲೀಲ, ಯಾವುದು ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದರ ನಿರ್ಣಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ, ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಳುವ ಶಬ್ದ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಭ್ಯವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಸಭ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಜನದ ಮಾತು ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬಹಳ ಸಂಕೋಚಪಡುವುದುಂಟು; ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯ ಶಂಕೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ, ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಕಾರವೇ ಇಲ್ಲದೆ, ಬಹುದೂರ ನುಗ್ಗುವುದುಂಟು. ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ, ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ವಿಶೇಷ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸಭ್ಯವೆಂದು ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅದು ಎಲ್ಲ ದೇಶ ಕಾಲ ಸಮಾಜಗಳಿಗೂ ಸಭ್ಯವೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದು ದಿಟ್ಟತನ.

ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕವಿಯ ಆಶಯವನ್ನೇ ಒರೆಗಲ್ಲಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಶೃಂಗಾರವು ವಿಶ್ವಮೋಹಕವಾದ ರಸ; ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ನಡುವೆ ಇರುವ ಗೆರೆ ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮ. ಕವಿಯೂ ನಮ್ಮಂತೆಯೇ ಮನುಷ್ಯ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ

---

[18] ನಾಚಿಕೆಗೊಳಿಸುವುದು, ಜುಗುಪ್ಸೆಪಡಿಸುವುದು, ಅಮಂಗಳ ಸೂಚಿಸುವುದು—ಹೀಗೆ ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಮೂರು ಬಗೆಯೆಂದು ಆಲಂಕಾರಿಕರು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ("ಅಶ್ಲೀಲತ್ವಂ ವ್ರೀಡಾಜುಗುಪ್ಸಾಮಂಗಲವ್ಯಂಜಕತ್ವಾತ್ ತ್ರಿವಿಧಂ"—'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೭. ೨ ವೃತ್ತಿ.) ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪದದೋಷ; ಆದರೆ ಅರ್ಥದ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯನ್ನೂ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಗಣಿಸದೆ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಅಸಭ್ಯವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಅಶ್ಲೀಲ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಪ್ರಚುರವಾಗಿದೆ; ಮೇಲಿನ ನಮ್ಮ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲೂ ಇದೇ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಅಶ್ಲೀಲ ಎಂಬ ಪದದ ಭಾಗವಾದ ಶ್ಲೀಲ ಎಂಬುದು (ಶ್ರೀಲ=ಸಂಪದ್ಯುಕ್ತ) ಎಂಬುದರ ರೂಪಾಂತರವೆಂದು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ವೇದದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರ ಎಂಬ ರೂಪವೂ ಉಂಟು.

ಅವನು ಕಾಮುಚಾಪಲ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪಡೆದು ತಣಿಯದಿದ್ದ ವಿಲಾಸೋಪ ಭೋಗಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಆಶಾತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಯತ್ನಿಸಿರಬಹುದು. ಅಂಥ ವರ್ಣನೆಗಳು ವಾಚಕರಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ತರುವ ಬದಲು ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಕಾಮವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಬಹುದು; ಆಗ ವರ್ಣನೆ ಅಶ್ಲೀಲವೇ ಸರಿ. ಹಾಗಿಲ್ಲದೆ, ಮಿಕ್ಕ ಕಾವ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಂತೆಯೇ ಪ್ರಣಯಿಗಳ ದರ್ಶನ ಸ್ಪರ್ಶನಾದಿಗಳನ್ನೂ ಕೇವಲ ಅವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಅಶ್ಲೀಲತೆಯ ಸೋಂಕೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ.[19] ✓ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಮಾರ್ಗಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯಮಾರ್ಗವು ಪರಮಸುಂದರ.

ಇದರ ಮೇಲೆ, ಸಂಭೋಗವರ್ಣನೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರೇ ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಷಯದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲೂ ಗ್ರಾಮ್ಯಮಾರ್ಗವುಂಟು, ಉತ್ತಮಮಾರ್ಗವುಂಟು. ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಾದಿಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಔಚಿತ್ಯಾನೌಚಿತ್ಯಗಳುಂಟು. "ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿರುವುದು ಸುರತಲಕ್ಷಣವೆಂಬ ಒಂದೇ ಪ್ರಕಾರವಲ್ಲ. ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮಾವಲೋಕನವೇ ಮೊದಲಾದ ಬೇರೆಯ ಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಉಂಟು." ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಆಡಿ ತೋರಿಸುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಬೇಕು; ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ದೋಷವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳಿಯಾರು. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಅಸಹ್ಯವೋ ಅದು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ) ಅಸಹ್ಯವೇ.[20] ಇನ್ನು ಸಂಭೋಗಶೃಂಗಾರಕ್ಕಿಂತ ವಿಪ್ರಲಂಭವೇ ಮಧುರತರವೆಂದು ರಸಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು.

ಈ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕವಿ✓ಔಚಿತ್ಯವರಿತು, ತನ್ನ ಚಪಲತೆಯನ್ನು ಅದುಮಿ, ಕಾವ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ವಾಚಕನು✓ಶುದ್ಧ ಹೃದಯದಿಂದ ಓದಬೇಕು. ಟೀಕಾಕಾರನು ✓ಉದಾರ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಮಾಡಬೇಕು.

---

[19] ದೇಹದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವ ಒಂದೆರಡು ಶಬ್ದಗಳು ಬಂದಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನೀತಿನಿರತರು ಹೆದರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಸನ್ನಿವೇಶಮಹಿಮೆಯಿಂದ ಆ ಶಬ್ದಗಳು ಕಾಮಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ.

[20] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೪೬-೧೪೭ ನೋಡಿ. ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ 'ದಶರೂಪಕ'ದಲ್ಲಿ ಧನಂಜಯ ಧನಿಕರು ಅನುಮೋದಿಸಿದ್ದಾರೆ (೪. ೭೧ ಕಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ).

೧೩. ಸಹೃದಯ

ಕಾವ್ಯಪ್ರೇಮಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವಷ್ಟು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಕವಿಯೇನೋ ಅಂತರಂಗದ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದ ಪದ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಿ ತನ್ನ ಎದೆಯ ಭಾರ ಇಳಿಯಿತೆಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ತೃಪ್ತಿಪಡಬಹುದು; ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿ ಸುಖಪಡುವವರು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ? "ಕಟ್ಟಿಯುಮೇನೊ? ಮಾಲೆಗಾಜಿನ ಪೊಸಬಾಸಿಗಂ ಮುಡಿವ ಭೋಗಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಬಾಡಿಪೋಗದೇ!"[1] ಕಾವ್ಯವು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವುದು ರಸಿಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ನೆಲೆಗೊಂಡಾಗ. ಆದಕಾರಣವೇ, ಕವಿ-ಸಹೃದಯರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಸಾರಸ್ವತ ತತ್ತ್ವದ ಅಂಗಗಳೆಂದೂ, ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದುಗೂಡಿಯೇ ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದೆಂದೂ ಅರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು "ಸರಸ್ವತ್ಯಾಸ್ತತ್ತ್ವಂ ಕವಿಸಹೃದಯಾಖ್ಯಂ ವಿಜಯತೇ" ಎಂದು ಪ್ರಶಂಸೆ ಮಾಡಿದನು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ತ್ವ ಓದುಗನಿಗೆ ಯಾವುದು? ಇದರ ಮೇಲೆ, ಕವಿಗೇ ಉತ್ತೇಜನ ಬೇಕು; ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆದರಿಸುವವರಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಅವನ ಉತ್ಸಾಹ ಕುಗ್ಗಬಹುದು, ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ ನಿಂತುಬಿಡಲೂ ಬಹುದು. ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಆಲಿಸುವವರು ದೊರೆಯದೆ "ಜೀರ್ಣಮಂಗೇ ಸುಭಾಷಿತಂ" ("ಸೂಕ್ತಿಯೆಲ್ಲ ಮೈಯೊಳಗೇ ಮುಪ್ಪಾಯಿತು") ಎಂದು ಇದುವರೆಗೆ ಎಷ್ಟುಮಂದಿ ಕವಿಗಳು ನೊಂದು ನುಡಿದಿದ್ದಾರೋ! ಸಹೃದಯರ ಸಂತುಷ್ಟಿ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುಡಿಯನ್ನು ಮೀಟಿ ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತದೆ.

"ಸಹೃದಯ" ಎಂಬುದು ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಹೆಸರು. (ಕವಿ ಹೃದಯಕ್ಕೆ) ಸಮಾನವಾದ ಹೃದಯವುಳ್ಳವನೇ ಸಹೃದಯ. ಎಂದರೆ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ, ಕವಿಯ ಹೃದಯದೊಂದಿಗೆ ಇವನ ಹೃದಯವೂ ಸಮತಾನವಾಗಿ ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಅವನ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಇವನೂ ಪಾಲುಗಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಆಶಯವನ್ನು, ಇಂಗಿತವನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಅರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಸಹೃದಯನು ಯಾರೆಂಬುದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ರಮ್ಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ: "ಯೇಷಾಂ ಕಾವ್ಯಾನುಶೀಲನವಶಾತ್ ವಿಶದೀಭೂತೇ ಮನೋಮುಕುರೇ ವರ್ಣನೀಯ ತನ್ಮಯೀಭವನಯೋಗ್ಯತಾ ತೇ ಹೃದಯ ಸಂವಾದಭಾಜಃ ಸಹೃದಯಾಃ" ["ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಮನಸ್ಸೆಂಬ ಕನ್ನಡಿ ನಿರ್ಮಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ವರ್ಣಿತ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಯಾರಿಗುಂಟೋ ಅವರೇ ಸಹೃದಯರು—(ಕವಿಯೊಂದಿಗೆ) ಹೃದಯದ ಹೊಂದಿಕೆಯನ್ನುಳ್ಳವರು"].[2] ಕವಿಯ ಹೃದಯವೂ ರಸಿಕನ ಹೃದಯವೂ ಸಮಶ್ರುತಿಯನ್ನುಳ್ಳ

[1] ಜನ್ನ: 'ಅನಂತನಾಥ ಪುರಾಣ', ೧. ೪೫.

[2] 'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೧೧.

''ರಸಜ್ಞತಾ ಏವ ಸಹೃದಯತ್ವಂ'' ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೬೦)—ಈ ಮಾತನ್ನೂ ಹೋಲಿಸಿ.

ಎರಡು ವೀಣೆಗಳಂತೆ; ಒಂದನ್ನು ನುಡಿಸಿದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಸಮತಾನವಾಗಿ ಝೇಂಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಪ್ರಶಂಸಿಸುತ್ತಾರೆ, ಕವಿಗಳು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವನು ದೊರೆಯುವುದು ದುರ್ಲಭ.

ಈಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚುಹಾಕಿಸಿ ದೇಶಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಹಂಚಬಹುದು; ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳುವವರಿಲ್ಲ, ಓದುವವರಿಲ್ಲ ಎಂದು ವ್ಯಸನಪಡುವುದೇನೋ ನಿಜ; ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಘೋರವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಕಟಕ್ಕೆ ಅವನು ಗುರಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಾಗಿದ್ದರೆ ಅವನು ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಓದಿ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಸಿಕನಲ್ಲದವನಿಗೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಕವಿಯ ಹೃದಯ ಎಷ್ಟು ವ್ಯಥೆಗೊಂಡಿರಬೇಕು! ಇದರ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಒಬ್ಬಾತನು ಹೀಗೆ ಮೊರೆಯಿಡುತ್ತಾನೆ:

ಇತರ ಕರ್ಮಫಲಾನಿ ಯದೃಚ್ಛಯಾ
ವಿತರ ತಾನಿ ಸಹೇ ಚತುರಾನನ|
ಅರಸಿಕೇಷು ಕವಿತ್ವನಿವೇದನಂ
ಶಿರಸಿ ಮಾ ಲಿಖ ಮಾ ಲಿಖ ಮಾ ಲಿಖ||

('ಸುಭಾಷಿತರತ್ನಭಾಂಡಾಗಾರ', ಪು. ೪೦, ಪ. ೪೭)

[ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕರ್ಮಫಲಗಳನು ಮನಬಂದಂತೆ
ಕಳುಹು ; ಸಹಿಸುವೆನಯ್ಯ ನಾನವನು ವಿಧಿಯೆ,
ಅರಸಿಕರ ಮುಂದೆ ಕವಿತೆಯನೊಪ್ಪಿಸುವುದೊಂದ
ಬರೆಯದಿರು ಬರೆಯದಿರು ಬರೆಯದಿರು ಶಿರದಿ!]

ಕೆಚ್ಚುಳ್ಳ ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ, ದೇಶದ ಜನರ ಅಸಡ್ಡೆ ತಿರಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಅವನಿಗೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ಸರಿಯಾದ ವಾಚಕನನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಗುರಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಭವಭೂತಿ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ (೧-೮) ಆಡಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ:

ಯೇ ನಾಮ ಕೇಚಿದಿಹ ನಃ ಪ್ರಥಯಂತ್ಯವಜ್ಞಾಂ
ಜಾನಂತಿ ತೇ ಕಿಮಪಿ ತಾನ್ ಪ್ರತಿ ನೈಷ ಯತ್ನಃ|
ಉತ್ಪತ್ಸ್ಯತೇಽಸ್ತಿ ಮಮ ಕೋಽಪಿ ಸಮಾನಧರ್ಮಾ
ಕಾಲೋ ಹ್ಯಯಂ ನಿರವಧಿರ್ವಿಪುಲಾ ಚ ಪೃಥ್ವೀ||
[ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲರಾರುಂಟೋ ನಮ್ಮನವಗಣಿಸುವವರು
ಬಲ್ಲರವರೇನನೋ—ಈ ಯತ್ನವವರಿಗಲ್ಲ.
ಜನಿಸಲಿಹನಿಹನು ತಾನಾರೋ ಸಮಧರ್ಮಿ ನನಗೆ:
ಕೊನೆಯುಂಟೆ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಮತ್ತೆ ಪರಿಮಿತವೆ ಪೃಥಿವಿ!]

"ಲೋಕೋ ಭಿನ್ನರುಚಿಃ"— ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಅಭಿರುಚಿ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವವರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಸೊಗಸನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲವರು ಶಬ್ದಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೇ ಬೆರಗಾಗುತ್ತಾರೆ; ಇನ್ನಷ್ಟುಮಂದಿಗೆ ಅಲಂಕಾರ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಬೇಕು; ಒಳಗಿನ ಭಾವದ ಸೊಬಗನ್ನು ಹಿಡಿಯುವವರು ಎಲ್ಲೋ ಕೆಲವರು. ಕಾವ್ಯದ ಸಮಸ್ತ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಹೃದಯವನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟು, ಯಾವ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ ಬಿಡದೆ, ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಅದರ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಕೊಡದೆ, ಒಂದೊಂದನ್ನು ಎಳೆಬಿಡಿಸಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಕುಳ್ಳಿರದೆ, ಅಖಂಡವಾಗಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯತಕ್ಕವರಂತೂ ಬಲು ವಿರಳ.

ಇನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಂತುಷ್ಟಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ; ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರದು ಒಂದೊಂದು ವಿಧ. ಕೆಲವರು "ಭಲಾ, ಭೇಷ್, ಆಹಾ!" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ; ಕೆಲವರು ಕುಣಿದಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ; ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಹೃದಯದಲ್ಲೇ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ; ಎಲ್ಲೋ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಅಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಹುರಿಗೊಂಡ ಪುಳಕದಿಂದ, ಅರಳಿದ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಮೌನವಾಗಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.[3] ಕವಿ ಬಯಸುವುದು ಈ ಕೊನೆಯ ವರ್ಗದ ಭಾವಕನನ್ನು. ವಿಜ್ಜಾಕಾ ಎಂಬ ಕಬ್ಬಿಗಿತಿ ಅವನನ್ನು ಈ ರೀತಿ ವರ್ಣಿಸಿ ವಂದಿಸುತ್ತಾಳೆ:

ಕವೇರಭಿಪ್ರಾಯಮಶಬ್ದಗೋಚರಂ
ಸ್ಫುರಂತಮಾರ್ದ್ರೇಷು ಪದೇಷು ಕೇವಲಂ |
ವದದ್ಭಿರಂಗೈಃ ಕೃತರೋಮವಿಕ್ರಿಯೈಃ
ಜನಸ್ಯ ತೂಷ್ಣೀಂ ಭವತೋಽಯಮಂಜಲಿಃ ||[4]

---

[3] ವಾಗ್ಭಾವಕೋ ಭವೇತ್ ಕಶ್ಚಿತ್ ಕಶ್ಚಿತ್ ಹೃದಯಭಾವಕಃ |
ಸಾತ್ತ್ವಿಕೈರಾಂಗಿಕೈಃ ಕಶ್ಚಿದನುಭಾವೈಶ್ಚ ಭಾವಕಃ ||

('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೧೫)

ಈ ಉಕ್ತಿಗೆ ಆಧಾರ 'ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಕೆಲವು ಶ್ಲೋಕಗಳೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ; ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ಸಿದ್ಧಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಗುರುತೇನೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಭರತನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಸ್ಮಿತಾರ್ಧಹಾಸಾತಿಹಾಸಾ ಸಾಧ್ವಹೋ ಕಷ್ಟಮೇವ ಚ |
ಪ್ರವೃದ್ಧನಾದಾ ಚ ತಥಾ ಜ್ಞೇಯಾ ಸಿದ್ಧಿಸ್ತು ವಾಙ್ಮಯೀ ||
ಪುಲಕೈಶ್ಚ ಸರೋಮಾಂಚೈಃ ಅಭ್ಯುತ್ಥಾನೈಸ್ತಥೈವ ಚ |
ಚೇಲದಾನಾಂಗುಲಿಕ್ಷೇಪೈಃ ಶಾರೀರೀ ಸಿದ್ಧಿರಿಷ್ಯತೇ ||

('ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ಕಾಶೀಮುದ್ರಣ, ೨೭. ೪, ೫)

[4] 'ಸುಭಾಷಿತಾವಲಿ', ೧೫೮. ಈ 'ವಿಜ್ಜಾಕಾ' ಎಂಬಾಕೆ ನಮ್ಮ ವಿಜ್ಜಿಕೆಯೇ ಆಗಿರಬಹುದು.

[ನುಡಿಗೆ ನಿಲುಕದ ಕವಿಯ ಬಗೆಯ ಭಾವವನು,
ಆರ್ದ್ರಪದಗಳಲಿ ಕೇವಲ ಮಿನುಗುವುದನು,
ಪುಳಕ ಹುರಿಗೊಂಡಂಗಗಳಲಿ ಮಾರ್ನುಡಿದು
ಮೌನವಾಂತವನಿಗಿದೊ ಮಣಿವೆ ಕೈಮುಗಿದು.]

ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದು ಸವಿಯುವುದಕ್ಕೆ ವಾಚಕನಿಗೂ ಶಕ್ತಿ ಬೇಕು, ಸಿದ್ಧತೆ ಬೇಕು. ಮಾತಿನ ಹೊದಿಕೆಯನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಅದರೊಳಗೆ ಮಿಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಕವಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಭಾವವನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಸಹೃದಯನೂ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಚುರುಕು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಅಂತಃಕರಣವನ್ನು ಪಳಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ತನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಲದಿಂದ ಕವಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ಓದುಗನಿಗೆ ದೊರೆಯುವುದು ಈ ಮಾತು ಮಾತ್ರ; ಇದನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ಒಳಗಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿ ಜೀವಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನಾಗಿ, ಅವರ ಚರ್ಯೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಕಾಗದದ ಮೇಲಿನ ಕರಿಯ ಗೆರೆಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.[5] ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಕವಿಯ ಭಾವ ಯಾವಾಗಲೂ ಮಾತಿನ ಆಚೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಕೇವಲ ಸೂಚಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಹೃದಯನೇ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಹೇಳದೆ, ಹೇಳಲಾರದೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಾನೇ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಪ್ರತಿಭೆ ಬೇಕು. ರಸಾಸ್ವಾದ ಮಾಡಲು ಯಾರು ತಕ್ಕವರೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು, "ಅಧಿಕಾರೀ ಚಾತ್ರ ವಿಮಲ ಪ್ರತಿಭಾನಶಾಲೀ ಸಹೃದಯಃ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ,' I, ೨೭೮) ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ಮೂಲಾನುಭವವನ್ನು ತಾನು ಪಡೆದ ಹೊರತು, ಅವನ ಪ್ರತಿಭಾವೇಶವನ್ನೇ ತಾನು ಉಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊರತು ಅವನಿಗೆ ರಸವು ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ.[6] ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಗಿಂತ ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆ ಕೆಳಮಟ್ಟದ್ದೆಂಬುದು ನಿಜ; ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಯದು ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯವಾದರೆ, ಇವನದು ಅನುಸೃಷ್ಟಿ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಪ್ರತಿಭೆಗಳ ಸಹಕಾರವಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಲಾರದು.[7] ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ರಾಜಶೇಖರನು "ಭಾವಯಿತ್ರೀ" ಎಂದು ಹೆಸರು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.[8]

---

[5] ಈ ಮಾತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಓದುವ ಅಥವಾ ಕೇಳುವ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ; ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಇಷ್ಟು ಕೆಲಸವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೂ ಕಾವ್ಯವಾಚಕನಿಗೂ ಯಾವ ಭೇದವೂ ಇಲ್ಲ.

[6] "ಪ್ರತಿಪತ್ತ್ರ್ಯನ್ ಪ್ರತಿ ಸಾ ಪ್ರತಿಭಾ ನ ಅನುಮೀಯಮಾನಾ ಅಪಿ ತು ತದಾವೇಶೇನ ಭಾಸಮಾನಾ" ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೨೯).

[7] "ವ್ಯಕ್ತೃಪ್ರತಿಪತ್ತ್ರೃ ಪ್ರತಿಭಾಸಹಕಾರಿತ್ವಂ ಹಿ ಅಸ್ಮಾಭಿಃ ದ್ಯೋತನಸ್ಯ ಪ್ರಾಣತ್ವೇನೋಕ್ತಂ" ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೧೯).

[8] 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೧೪.

ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಸವಿಯನ್ನು ಕವಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಬಹುದು. "ಕವಿತಾರಸಮಾಧುರ್ಯಂ ರಸಿಕೋ ವೇತ್ತಿ ನೋ ಕವಿಃ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಕಾವ್ಯದ ಸವಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವವನು ರಸಿಕನು ಮಾತ್ರ; ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಕವಿಗೇ ಆ ಅದೃಷ್ಟವಿಲ್ಲ: ಶ್ರಮವೆಲ್ಲ ಕವಿಗೆ, ಫಲವೆಲ್ಲ ಇತರರಿಗೆ—ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವಾದರೆ ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ. ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿ ಆನಂದಿಸುವಾಗ ಅವನು ಕವಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ, ತಾನೂ ಒಬ್ಬ ಭಾವಕನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮತಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ರಸಾನುಭವವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯವೇ ಹೊಮ್ಮುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ, ಅವನ ಅನುಭವವನ್ನೇ ತಾನೂ ಪಡೆಯುವ ಯತ್ನ ಸಹೃದಯನದೆಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯಬಾರದು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ನಿಜ. ಕವಿಯ ಪ್ರಥಮ ಭಾವವು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಡು ಹೊಂದುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿ ಖಚಿತವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಂತದ್ದಕ್ಕೂ ಮೂಲಾನುಭವಕ್ಕೂ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರೂಪ ಹೀಗಾದೀತೆಂಬುದನ್ನು ಕವಿಯೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡಿರಲಾರನು. ರಚನೆ ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಕವಿಗೂ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗಾಗುವಂತೆ ಹೊಸದಾಗಿಯೇ ಗೋಚರವಾಗಬೇಕು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕವಿ ಭಾವಕನಾಗಿಯೇ ಓದಿ ಆಸ್ವಾದಿಸುವನೆಂದು ಒಪ್ಪಬಹುದು.

ಆದರೆ, ಭಾವಕತ್ವವು ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉಜ್ಜ್ವಲವಾಗಿರುವುದೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ತನ್ನ ಕೃತಿಯೆಂಬ ಮಮತೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿ ಬಂದು ಕವಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ರಸಾನುಭವ ಒದಗದಿರುವ ಸಂಭವವುಂಟು. "ಹೆತ್ತವರಿಗೆ ಹೆಗ್ಗಣ ಮುದ್ದು"; ತಾನು ಬರೆದದ್ದೆಲ್ಲಾ ಅವನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ವಿವೇಚನೆಯಿಲ್ಲದ ಈ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಮನಸ್ಸು ನಟ್ಟುಹೋಗಿ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಕಾವ್ಯದ ರುಚಿಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಒಬ್ಬನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಒಂದುವೇಳೆ ಉಳಿದಿದ್ದರೂ, ಮಾತ್ಸರ್ಯ ಅದನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಬಿಡಬಹುದು.[೯] ಈ ಅರ್ಥ ಕೊಡುವ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ:

ಕಸ್ತ್ವಂ ಭೋಃ ಕವಿರಸ್ಮಿ ಕಾಪ್ಯಭಿನವಾ ಸೂಕ್ತಿಃ ಸಖೇ ಪಠ್ಯತಾಂ
ತ್ಯಕ್ತಾ ಕಾವ್ಯಕಥೈವ ಸಂಪ್ರತಿ ಮಯಾ ಕಸ್ಮಾದಿದಂ ಶ್ರೂಯತಾಂ|
ಯಃ ಸಮ್ಯಗ್ವಿವಿನಕ್ತಿ ದೋಷಗುಣಯೋಃ ಸಾರಂ ಸ್ವಯಂ ಸತ್ಕವಿಃ
ಸೋಽಸ್ಮಿನ್ ಭಾವಕ ಏವ ನಾಸ್ತ್ಯಥ ಭವೇದ್ದೈವಾನ್ನ ನಿರ್ಮತ್ಸರಃ ||

('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೧೪)

---

[೯] "ಕವಿಗೆ ಕವಿ ಮುನಿವಂ" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ('ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ', ಸೂ. ೧೩೦ ಪ್ರಯೋಗ) ಹೋಲಿಸಿ.

'ಯಾರಪ್ಪ ನೀನು?' 'ನಾನೊಬ್ಬ ಕವಿ.' 'ಹೊಸದೇನಾದರೂ ಸುಭಾಷಿತವಿದ್ದರೆ ಹೇಳಯ್ಯ.' 'ಈಗ ಕಾವ್ಯದ ಮಾತನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ.' 'ಅದೇಕೆ?' 'ಕೇಳು. ತಾನೇ ಸತ್ಕವಿಯಾಗಿ, ಯಾರು ಗುಣದೋಷಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಬಲ್ಲನೋ ಆತನು ನನ್ನ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಕನೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ; ದೈವವಶದಿಂದ ಒಂದು ವೇಳೆ ಆದರೂ, ನಿರ್ಮತ್ಸರನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.'

ಇದೆಲ್ಲ ನಿಜವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕವಿಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿದರ್ಶನವುಂಟು. ಆದರೆ ಇವು ನಿಜವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿದೋಷಗಳು. ಕವಿಯೂ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ. ಮಮತೆ ಮಾತ್ಸರ್ಯಗಳು ಇತರ ರಂತೆ ಅವನನ್ನು ಮುಸುಕುವುದರಲ್ಲಿ ಅಸಂಭವತ್ವವಾಗಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸ್ವಕಾವ್ಯಪರಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಕವಿಜಾತಿಗೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಪರಿಹಾಸಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕವಿ–ಸಹೃದಯರನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ ಅವರವರ ಕಾರ್ಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವ ಕೆಳಗಿನ ಮನೋಹರವಾದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಮುಗಿಸೋಣ:

ಲೀನಂ ವಸ್ತುನಿ ಯೇನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸುಭಗಂ ತತ್ತ್ವಂ ಗಿರಾ ಕೃಷ್ಯತೇ
ನಿರ್ಮಾತುಂ ಪ್ರಭವೇನ್ಮನೋಹರಮಿದಂ ವಾಚೈವ ಯೋ ವಾ ಬಹಿಃ |
ವಂದೇ ದ್ವಾವಪಿ ತಾವಹಂ ಕವಿವರೌ ವಂದೇತರಾಂ ತಂ ಪುನಃ
ಯೋ ವಿಜ್ಞಾತಪರಿಶ್ರಮೋಽಯಮನಯೋರ್ಭಾರಾವತಾರಕ್ಷಮಃ ||[10]

"ಒಬ್ಬನು ಪದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸುಂದರವಾದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಮಾತಿನಿಂದ ಹೊರಸೆಳೆಯುವವನು; ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಕೇವಲ ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ನೂತನವಾದೊಂದು ಮನೋಹರ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲವನು: ಈ ಕವಿವರ್ಯರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ನಾನು ವಂದಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಶ್ರಮವನ್ನರಿತು ಅವರ ಭಾರವನ್ನು ಇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವ ನನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವಂದಿಸುತ್ತೇನೆ."

ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ, ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯಗಳು, ಸಹೃದಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅನುಸೃಷ್ಟಿ ಕಾರ್ಯ—ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಪದ್ಯವು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಒಟ್ಟು ಪ್ರತಿಭಾತತ್ತ್ವಕ್ಕೇ ಕೈಗನ್ನಡಿಯಂತಿದೆ.

---

10 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ೨. ೧೦೭.

೧೪. ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನ

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಬ್ಬನು ರಚಿಸುವುದಾಗಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಓದುವುದಾಗಲಿ ಏತಕ್ಕೆ? ಯಾವ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಇವರು ಈ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ?—ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಮ್ಮಟನ ವಾಕ್ಯವು ಅತಿಶಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನೇ ತಳಹದಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು:

ಕಾವ್ಯಂ ಯಶಸೇಽರ್ಥಕೃತೇ ವ್ಯವಹಾರವಿದೇ ಶಿವೇತರಕ್ಷತಯೇ |
ಸದ್ಯಃ ಪರನಿರ್ವೃತಯೇ ಕಾಂತಾಸಂಮಿತತಯೋಪದೇಶಯುಜೇ ||

('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೧. ೨)

"ಕಾವ್ಯವು ಕೀರ್ತಿಗಾಗಿ, ಧನಾರ್ಜನೆಗಾಗಿ, ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞಾನಕ್ಕಾಗಿ, ಅಮಂಗಳ ನಿವಾರಣೆಗಾಗಿ, ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಪರಮಾನಂದ ಹೊಂದುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಕಾಂತೆಯಂತೆ ಉಪದೇಶಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ." ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪಡೆಯಬಹುದೆಂದು ತೋರಿರುವ ಫಲಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲಿ ಮಮ್ಮಟನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಎಣಿಕೆಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. "ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಿಗೂ ಶಿಖರದಂತಿರತಕ್ಕದ್ದೆಂದರೆ—ರಸಾಸ್ವಾದದಿಂದ ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಒದಗಿ ಬೇರೊಂದರ ಅರಿವನ್ನೇ ಉಳಿಸದ ಆನಂದ" ಎಂದು ಅವನು[1] ವಿವರಿಸಿದ್ದರೂ, ಈ ಪ್ರಯೋಜನರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಿಯತ, ಯಾವುದು ಅನಿಯತ, ಯಾವುದು ಕವಿಗೆ, ಯಾವುದು ಸಹೃದಯನಿಗೆ—ಎಂಬುದನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಮಮ್ಮಟನ ಉಕ್ತಿಕ್ರಮ ಹಿಂದಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರಿಗೇ ಸರಿದೋರಲಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹೇಮಚಂದ್ರನು "ಕಾವ್ಯಂ ಆನಂದಾಯ ಯಶಸೇ ಕಾಂತಾತುಲ್ಯತಯಾ ಉಪದೇಶಾಯ" ಎಂದು ಮೂರು ಉಪಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಿಗೂ ಸಾರಭೂತವಾದದ್ದು ಆನಂದ; ಇದನ್ನು ಕವಿ ಸಹೃದಯರಿಬ್ಬರೂ ಅನುಭವಿಸುವರು. ಕೀರ್ತಿ ಬರುವುದು ಕವಿಗೆ ಮಾತ್ರ; ಉಪದೇಶ ಸಹೃದಯರಿಗೆ. ಇನ್ನು, ಧನಸಂಪಾದನೆ ಆಗಿಯೇ ತೀರುವುದೆಂಬ ನಿಶ್ಚಯವಿಲ್ಲ. ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞಾನವು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಅನರ್ಥನಿವಾರಣೆ ಮಂತ್ರಾನುಷ್ಠಾನವೇ ಮೊದಲಾದ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಉಂಟಾಗಬಹುದು.[2]

---

[1] "ಸಕಲಪ್ರಯೋಜನಮೌಲಿಭೂತಂ ಸಮನಂತರಮೇವ ರಸಾಸ್ವಾದನ ಸಮುದ್ಭೂತಂ ವಿಗಲಿತವೇದ್ಯಾಂತರಂ ಆನಂದಂ" (ವೃತ್ತಿ).

[2] ಮಮ್ಮಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ, ಧನಾರ್ಜನೆ ಕವಿಗೆ, ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞಾನ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅನರ್ಥನಿವಾರಣೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಫಲವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಆಧುನಿಕರಿಗೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಬಹುದು. ಬಾಣನ ಸಮಕಾಲಿಕನಾದ ಮಯೂರನೆಂಬ ಕವಿ ತನಗೆ ಒದಗಿದ್ದ ತೊನ್ನನ್ನು 'ಸೂರ್ಯಶತಕ'ದ ರಚನೆಯಿಂದ ಕಳೆದುಕೊಂಡನಂತೆ. ಮಮ್ಮಟನ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಈ ಐತಿಹ್ಯ ಆಧಾರ.

ಆದಕಾರಣ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನಗಳೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಿಲ್ಲ—ಎಂದು ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಮಮ್ಮಟನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ.[3]

ಕವಿಯ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಮೊದಲು ಗಮನಿಸೋಣ. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅವನು ಪಡೆಯುವ ನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯದ ಆನಂದವೊಂದೇ. ತನ್ನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರೂಪುಕೊಟ್ಟು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಡಿಸಿದಲ್ಲದೆ ಅವನಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ರಸವು ಅವನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದ ಹೊರತು ಹೊರಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ.[4] ಹಾಗೆ ತುಂಬಿದ ಮೇಲೆ ಅದು ತುಳುಕಿ ಹೊರಸೂಸಿದ ಹೊರತು ಅವನಿಗೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಕೃತಕೃತ್ಯತೆಯ ಆನಂದವೊಂದೇ ಕವಿಗೆ ಒದಗುವ ನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರಯೋಜನ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಬರತಕ್ಕದ್ದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವೇ ಸರಿ; ಅದೂ ಕೂಡ ಬರುವುದೆಂಬ ನೆಚ್ಚಿಕೆಯಿಲ್ಲ.

ಮಿಕ್ಕ ಮಾನವರಂತೆ ಕವಿಗೂ ಆಸೆ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು ಉಂಟು. ತನ್ನ ಕೃತಿಯಿಂದ ಫಲಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶ ಅವನಿಗೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನಂಥ ಮಹಾಕವಿಯೇ "ಕವಿಯಶಃಪ್ರಾರ್ಥಿ"ಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದನು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, ಧನಲಾಭವು ಅನಿಯತವೆಂದು ಕೈಬಿಟ್ಟ ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಫಲಗಳ ಚಿಕ್ಕ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದನು.[5] ಆದರೆ ಕೀರ್ತಿ ಕೂಡ ಕವಿಗಳ ಕೈಗಂಟಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶದವಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿ. ಮರುಮರೀಚಿಕೆಯಂತೆ ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿಯನ್ನು ಇದು ತೊಳಲಿಸಿ ಬಳಲಿಸಿದೆ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹತ್ತಿರವೂ ಸುಳಿಯದೆ ಮರಣಾನಂತರ ಒಲಿದು ಬಂದಿದೆ.

ಗೀತಸೂಕ್ತಿರತಿಕ್ರಾಂತೇ ಸ್ತೋತಾ ದೇಶಾಂತರಸ್ಥಿತೇ |
ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕವಿಕಾವ್ಯೇ ತು ಸಾವಜ್ಞಃ ಸಮುಹತ್ಯಪಿ ||

('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೫೧)

"ಕವಿ ತೀರಿಹೋಗಿದ್ದರೆ ಅವನ ಸೂಕ್ತಿಗಳನ್ನು [ಲೋಕ] ಹಾಡಿ ಹೇಳುವುದು; ದೇಶಾಂತರದಲ್ಲಿದ್ದರೆ [ಓದದೆಯೇ] ಹೊಗಳುವುದು; ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ ಅವನಿದ್ದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾದರೂ ಅಸಡ್ಡೆಮಾಡುವುದು" ಎಂಬ ಮಾತು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜ. ಇಂಥ ಚಪಲ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಕವಿ ಹೇಗೆ ನೆಚ್ಚಬಹುದು?

---

[3] 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ', ಪು. ೩—೫.

[4] "ಯಾವತ್ ಪೂರ್ಣೋ ನಚೈತೇ ನ ತಾವನ್ನೈವ ವಮತ್ಯಮುಂ"—ಭಟ್ಟನಾಯಕ (ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೨೭).

[5] ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿ ಕೀರ್ತಿಗಳೆರಡನ್ನೇ ಕಾವ್ಯಫಲವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಾಮನನು "ಕಾವ್ಯಂ ಸತ್ ದೃಷ್ಟಾದೃಷ್ಟಾರ್ಥಂ ಪ್ರೀತಿಕೀರ್ತಿಹೇತುತ್ವಾತ್" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (೧. ೧. ೫). ಇಲ್ಲಿ "ಪ್ರೀತಿ" ಎಂದರೆ ಆಹ್ಲಾದ, ಆನಂದ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಕವಿ ಕೀರ್ತಿಯಿಂದ ಪಡೆಯುವುದು ಕೂಡ ಆನಂದವೇ ತಾನೆ; ಆದಕಾರಣ ಎಲ್ಲ ಫಲವನ್ನೂ ಆನಂದದಲ್ಲೇ ಒಳಪಡಿಸಬಹುದೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ: "ತತ್ರ ಕವೇಃ ತಾವತ್ ಕೀರ್ತ್ಯಾಪಿ ಪ್ರೀತಿರೇವ ಸಂಪಾದ್ಯಾ" (ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೧೨).

ಆದರೆ ಅದೃಷ್ಟಶಾಲಿಗಳಾದ ಕೆಲವರುಂಟು. ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಜೀವಿತಕಾಲದಲ್ಲೇ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಿಂದ ಕೀರ್ತಿ ಸನ್ಮಾನಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇವಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಸಂಪತ್ತೂ ದೊರೆಯಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಂಪನೇ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. "ಕವಿತೆಯೊಳ್ ಆಸೆಗೆಯ್ವ ಫಲಮಾವುದೊ?—ಪೂಜೆ ನೆಗಟ್ತೆ ಲಾಭಂ ಎಂಬಿವೆ ವಲಂ!"[6] ಎಂದು ಅವನು ತನ್ನ ಮನೋಗತವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಹೇಳಿದನು. ಮಿಕ್ಕವರಿಗೆ "ಆಸೆ"ಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನಿಲ್ಲುವ ಈ ಫಲಗಳೆಲ್ಲ ಪಂಪನಿಗೆ ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗಿ ಒದಗಿದುವು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಾಣನನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಮಿಕ್ಕ ರತ್ನಗಳಂತೆ ಕವಿರತ್ನಗಳೂ ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸೇರಿ ಅವರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳಗುತ್ತಿದ್ದದ್ದೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು.[7] ಆದರೆ ದೊರೆಗಳು ಪ್ರತಿಫಲಾಪೇಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲದೆಯೇ ಇವರಿಗೆ ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಪ್ರಭುವಿನ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಿತನಾದ ಕವಿ ಅತಿಶಯಪಡಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿದ್ದನು; ಅವನ ಗುಣಾವಳಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಉದ್ಘೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ತನ್ನ ಹೆಸರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಆತನ ಹೆಸರೂ ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗುವಂತೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಹೀಗೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಉಪಕಾರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು:

ಖ್ಯಾತಾ ನರಾಧಿಪತಯಃ ಕವಿಸಂಶ್ರಯೇಣ
ರಾಜಾಶ್ರಯೇಣ ಚ ಗತಾಃ ಕವಯಃ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಂ |
ರಾಜ್ಞಾ ಸಮೋಽಸ್ತಿ ನ ಕವೇಃ ಪರಮೋಪಕಾರೀ
ರಾಜ್ಞೋ ನ ಚಾಸ್ತಿ ಕವಿನಾ ಸದೃಶಃ ಸಹಾಯಃ ||[8]

"ಕವಿಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ರಾಜರು ಖ್ಯಾತಿಹೊಂದಿದರು; ರಾಜರನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ಕವಿಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದರು. ರಾಜನಂಥ ಪರಮೋಪಕಾರಿ ಕವಿಗೆ ಬೇರೆ ಇಲ್ಲ; ರಾಜನಿಗೂ ಕವಿಯಂಥ ಸಹಾಯಕ ಬೇರೆ ಇಲ್ಲ."

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಈ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ದೊರೆಗಳಿಗೇ ಲಾಭ ಹೆಚ್ಚೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪಂಪನು 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಕೀರ್ತಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಅರಿಕೇಸರಿ ಅವನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಉಡುಗೊರೆಯೂ ರತ್ನಸಂಚಯವೂ ದಾಸೀವರ್ಗವೂ ಈಗ ಎಲ್ಲಿ? ಅವನು ಶಾಸನ ಹಾಕಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ ಧರ್ಮಪುರವೆಂಬ ಮನೋಹರವಾದ ಅಗ್ರಹಾರದ ನೆಲೆ ಸಿಕ್ಕುವುದೇ ಈಗ ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ.[9] ಆದರೆ ಪಂಪನ ಉಕ್ತಿಮಹಿಮೆಯಿಂದ ಈ "ಸಾಮಂತ ಚೂಡಾಮಣಿ"ಯ ಹೆಸರು ಮಾತ್ರ ಹತ್ತು ಶತಮಾನ ಕಳೆದರೂ ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ ನಿಂತಿದೆ.[10]

---

[6] 'ಆದಿಪುರಾಣ', ೧. ೩೬.

[7] "ರತ್ನಹಾರೀ ತು ಪಾರ್ಥಿವಃ"—ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ.

[8] 'ಸುಭಾಷಿತಾವಲಿ', ೧೬೦ ("ಭಟ್ಟ ಗೋವಿಂದಸ್ವಾಮಿನಃ").

[9] 'ಪಂಪಭಾರತ', ೧೪. ೫೫-೫೭ ನೋಡಿ.

[10] ಮೇಲಿನ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸುಭಾಷಿತ ಇದು; ಇಲ್ಲಿ ಬಾಣಕವಿ ಹರ್ಷಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಸಂಬಂಧ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ:

ಇನ್ನು, ಸಹೃದಯನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಯೋಜನದ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗೋಣ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ, ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಆಸ್ವಾದ ವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ—ಎದುರಿಗೆ ಹೊಳೆದಾಡಿದಂತೆ, ಹೃದಯವನ್ನು ಹೊಕ್ಕಂತೆ, ಮೈಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮುತ್ತಿದಂತೆ, ಮಿಕ್ಕದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮರೆಗೊಳಿಸಿದಂತೆ, ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವೇ ಒದಗಿದಂತೆ[11] ಒಂದು ವಿಶೇಷಾನುಭವವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರಸಾನುಭವ. "ಪ್ರೀತಿ", "ಆನಂದ", "ಆಹ್ಲಾದ", "ಚಿತ್ತವಿಶ್ರಾಂತಿ"—ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇದನ್ನೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳು. ಇದು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ದೊರೆತ ಹೊರತು ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಕಾವ್ಯವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ; ಇದು ದೊರೆತ ಮೇಲೆ ಬೇರೆಯ ಫಲಗಳು ಬರಲಿ ಬಾರದಿರಲಿ, ಅದರ ಕಾವ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿಯಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ವಾಚಕನಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯಬಹುದಾದ ಪ್ರಯೋಜನ ಇಲ್ಲಿಗೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಮಮ್ಮಟನ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸ್ಮರಿಸಿದರೆ, "ವ್ಯವಹಾರವಿದೇ", "ಕಾಂತಾಸಂಮಿತತಯಾ ಉಪದೇಶಯುಜೇ" ಎಂಬ ಪದಗಳು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಜ್ಞಾನಭಂಡಾರವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸೂರೆಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ; ಲೋಕದ ನಡೆವಳಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಕೇಳಿ ವಿವಿಧ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಿಷಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲಿ ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಿದವರ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಬೆಳೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನು? ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಫಲವೆಂದರೆ, ವಾಚಕನ ಮನಸ್ಸು ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿ ಅವನಿಗೆ ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಒದಗಿ ಸನ್ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯುಂಟಾಗತಕ್ಕದ್ದು. ಕೆಲಮಂದಿ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಇದನ್ನೇ ಪರ್ಯಂತರ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿದರು. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯವಿರುವುದು ಸುಕುಮಾರಮತಿಗಳ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ; ಇವರಿಗೆ ಕಠಿನವಾದ ವೇದಶಾಸ್ತ್ರಾದಿಗಳನ್ನು ಓದಲು ಮನಸ್ಸು ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸದ ಸವಿಯಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಆಸೆಪಟ್ಟು, ಸಕ್ಕರೆ ಬೆರಸಿದ ಅಥವಾ ಜೇನುತುಪ್ಪದಲ್ಲಿ ಕಲಸಿದ ಔಷಧವನ್ನು ಸೇವಿಸುವಂತೆ ಕರ್ತವ್ಯಾಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ.[12]—ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಸುಕುಮಾರಮತಿಗಳೂ ಅರಿವನ್ನು

ಹೇಮ್ನೋ ಭಾರಶತಾನಿ ವಾ ಮದಮುಚಾಂ ಬೃಂದಾನಿ ವಾ ದಂತಿನಾಂ
ಶ್ರೀಹರ್ಷೇಣ ಸಮರ್ಪಿತಾನಿ ಗುಣಿನೇ ಬಾಣಾಯ ಕುತ್ರಾದ್ಯ ತತ್ ।
ಯಾ ಬಾಣೇನ ತು ತಸ್ಯ ಸೂಕ್ತಿವಿಸರೈರುಟ್ಟಂಕಿತಾಃ ಕೀರ್ತಯಃ
ತಾಃ ಕಲ್ಪಪ್ರಲಯೇಽಪಿ ಯಾಂತಿ ನ ಮನಾಙ್ಮನ್ಯೇ ಪರಿಮ್ಲಾನತಾಂ ॥

('ಸುಭಾಷಿತಾವಲಿ', ೧೮೦)

11 "...ಪುರ ಇವ ಪರಿಸ್ಫುರನ್ ಹೃದಯಮಿವ ಪ್ರವಿಶನ್ ಸರ್ವಾಂಗೀಣಮಿವ ಆಲಿಂಗನ್, ಅನ್ಯತ್ ಸರ್ವಮಿವ ತಿರೋದಧತ್, ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದಮಿವ ಅನುಭಾವಯನ್" ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೪. ೫ ವೃತ್ತಿ).

12 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೧. ૩ ವೃತ್ತಿ.

ಪಡೆಯಬಹುದು; ನಡತೆಯನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯರಸವಿರುವುದು ಈ ಉದ್ದೇಶದ ಸಾಧನೆಗಾಗಿಯೇ ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಾಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತಿರುಗಮುರುಗ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಪದೇಶವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಭಾವನೆ ಪ್ರಬಲಿಸಿದ್ದಂತೆ ಸೂಚನೆಯುಂಟು. "ಕಾವ್ಯಾಲಾಪಾಂಶ್ಚ ವರ್ಜಯೇತ್" ಎಂಬ ಬೆದರಿಕೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಹೀಗೆ ನೀತಿ ಬೋಧೆಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಯಿತೇನೋ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವವರೂ ಹಿಂದೆಯೇ ಇದ್ದರು:

ಆನಂದನಿಷ್ಯಂದಿಷು ರೂಪಕೇಷು
ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಮಾತ್ರಂ ಫಲಮಲ್ಪಬುದ್ಧಿಃ |
ಯೋಽಪೀತಿಹಾಸಾದಿವದಾಹ ಸಾಧುಃ
ತಸ್ಮೈ ನಮಃ ಸ್ವಾದುಪರಾಙ್ಮುಖಾಯ || ('ದಶರೂಪಕ', ೧. ೬)

"ಆನಂದವನ್ನು ಸೂಸುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಇತಿಹಾಸಾದಿಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯೊಂದೇ ಫಲವೆಂದು ಅಲ್ಪಮತಿಯಾದ ಯಾವ ಸಾಧುಮಹಾಶಯನು ಹೇಳಿದನೋ, ಸವಿಯ ಕಡೆಗೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ನಿಂತ ಆತನಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ!" ಹೀಗೆಂದು ಧನಂಜಯನು ಉಪಹಾಸಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಇವನಿಗೆ ಬಹುಶಃ ಪ್ರೇರಕನಾದ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ "ಕಾವ್ಯೇ ರಸಯಿತಾ ಸರ್ವೋ ನ ಬೋದ್ಧಾ ನ ನಿಯೋಗಭಾಕ್" ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿದನಷ್ಟೆ.[13] ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾರೇ ಪಡೆಯುವುದೂ ರಸಾಸ್ವಾದವೊಂದೇ; ಅವರಿಗೆ ಅದರಿಂದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಬರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳೂ ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ—ಎನ್ನುವಷ್ಟು ನಾವು ವೀರರಸಿಕರಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ರಸಾನುಭವವೇ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ನೀತಿಜ್ಞಾನವೂ ಹೇಗೆ ಲಭಿಸಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡೋಣ.

ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವು "ಕಾಂತಾಸಂಮಿತತಯಾ ಉಪದೇಶಯುಜೇ" ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿದೆ. ಕರ್ತವ್ಯಾಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಶ್ರುತಿಸ್ಮೃತಿಗಳಿಂದಲೂ ಅರಿಯಬಹುದು, ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೂ ಅರಿಯಬಹುದು, ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೂ ಅರಿಯಬಹುದು. ಮಾರ್ಗವು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಪ್ರಭುಸಂಮಿತ, ಮಿತ್ರಸಂಮಿತ, ಕಾಂತಾಸಂಮಿತ ಎಂಬ ಮೂರು ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಈ ಮೂರರ ದಾರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.[14] ವೇದವಾಕ್ಯವು ಪ್ರಭುವಿನ ಆಜ್ಞೆಯಂತೆ; ಕಾನೂನಿನಂತೆ: "ಇದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು, ಇದನ್ನು ಮಾಡಕೂಡದು. ತಪ್ಪಿದರೆ ಇಂಥ ದಂಡನೆ" ಎಂದು ಅದು ವಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕರ್ತವ್ಯಲೋಪವಾದರೆ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವೆವಲ್ಲಾ ಎಂಬ ಭಯದಿಂದ ಜನರು ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇತಿಹಾಸಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಿಗಿ ಸಡಿಲುತ್ತದೆ. ಇವು ದಂಡಧಾರಿಯಾದ ದೊರೆಯಂತಲ್ಲ: ಸಲಿಗೆಯ ಗೆಳೆಯನಂತೆ. ಹಿಂದೆ ಯಾರು ಯಾರು ಹೇಗೆ

---

13 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೨ ನೋಡಿ.

14 ಸಂಮಿತ=ಸದೃಶ.

ಹೇಗೆ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಪರಿಣಮಿಸಿತು ಎಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾಗಿ ವಿಷಯಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿ ಕರ್ತವ್ಯಾಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಸರಣಿ ಜನಗಳ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣ, ಕೇವಲ ಭಯದಿಂದಲ್ಲ, ವಿಚಾರಪರತೆಯಿಂದ ಸನ್ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅವರು ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ದೂರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾದರೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ್ದೆಲ್ಲ ರಸಮಯವಾಗಿಯೇ ಹೃದಯವನ್ನು ಒಳಹೊಗುವುದರಿಂದ ತಾನು ಉಪದೇಶ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಅನ್ನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಗುರುತು ಸಿಕ್ಕದಂತೆ ಬಂದು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸಿ ಸನ್ಮಾರ್ಗದ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ "ಕಾಂತಾಸಂಮಿತ" ಎನ್ನುವುದು. ಕಾವ್ಯವು ಕಾಂತೆಯಂತೆ. ಇನಿಯಳು ನಲ್ಲನ ಹೃದಯವನ್ನೇ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿರುವುದರಿಂದ ಅವಳ ಒಂದೊಂದು ಉಕ್ತಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ಚರ್ಯೆಯೂ ಅವನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಧುರವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಹಿತವೆಲ್ಲ ಇವನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು:

> ಯದೇವ ರೋಚತೇ ಮಹ್ಯಂ ತದೇವ ಕುರುತೇ ಪ್ರಿಯಾ |
> ಇತಿ ವೇತ್ತಿ ನ ಜಾನಾತಿ ತತ್ ಪ್ರಿಯಂ ಯತ್ ಕರೋತಿ ಸಾ ||[15]
>
> [ಏನು ಮೆಚ್ಚಿಕೆ ನನಗೆ, ಅದನೇ ನಲ್ಲೆ ಯೆಸಗುವಳೆಂಬನು ;
> ಏನನವಳೆಸಗುವಳೊ ಅದೆ ಅದೆ ಮೆಚ್ಚು ತನಗೆಂದರಿಯನು !]

ಇದರ ಮೇಲೆ, ನಲ್ಲೆ ಏನನ್ನೂ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲ; ಹಾಗೆ ಅವಳು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವಳ ಮಾತಿನ ಒಂದು ಸೂಚನೆ, ನಡತೆಯ ಒಂದು ಪ್ರೇರಣೆ ನಲ್ಲನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಿದ್ದುತ್ತದೆ. ಸರಸವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾವ ನೀತಿಯನ್ನೂ ಬೋಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಹಾಗೆ ಅದನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ತಂದರೆ ಅದರ ರಮಣೀಯತೆ ಹ್ರಾಸವಾಗುವುದೆಂದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಇದನ್ನು ಮಾಡು, ಅದನ್ನು ಮಾಡಬೇಡ ಎಂದು ವಿಧಿಸದೆ, ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು, ಹಾಗೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಮೇಲು ಎಂದು ಬೋಧಿಸದೆ, ತನ್ನ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ ಪಾತ್ರವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕ ಒಳ್ಳೆಯದು ಕೆಟ್ಟದ್ದರ ಅರಿವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸಹೃದಯನು ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ, ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ನೀತಿದೃಷ್ಟಿ ಇವನಿಗೂ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒದಗುವುದು ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ; ಅದರಿಂದಲೇ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ.[16] ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನಗಳಾದ ಆನಂದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಎಣಿಸುವುದೇ ತಪ್ಪು. ಎರಡರ ವಿಷಯವೂ

---

15 'ಸರಸ್ವತೀಕಂಠಾಭರಣ', ಪು. ೬೯೮.

16 "ಪ್ರತೀತಿಮಾತ್ರಪರಮಾರ್ಥಂ ಚ ಕಾವ್ಯಾದಿ; ತಾವತ್ಯೈವ ವಿನೇಯೇಷು ವಿಧಿ ನಿಷೇಧ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಸಿದ್ಧೇಃ" ('ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ', ಪು. ೭೪).

ಒಂದೇ. ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳನ್ನು ಉಚಿತವಾಗಿ ಹವಣಿಸಿ ಕಾವ್ಯ ಕಟ್ಟಿದರೆ ತಾನೆ ಆನಂದವೊದಗತಕ್ಕದ್ದು. ಈ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಲಭಿಸುವುದು.[17] ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಬೇರೆ ಪ್ರಯಾಸಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.[18]

ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಈ ಫಲವನ್ನು "ಉಪದೇಶ"ವೆಂದು ಕರೆಯುವುದೇ ಸರಿಯಲ್ಲ; "ಸತ್ಪ್ರೇರಣೆ" ಎಂಬ ಹೆಸರು ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಉಚಿತವಾದೀತು.[19] ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ: "ಏನು, ಗುರುವಿನಂತೆ ಉಪದೇಶಮಾಡುತ್ತದೆಯೇ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ—ಅಲ್ಲ; ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೆಳಸುತ್ತದೆ; ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೇ ಆ ಬಗೆಯದಾಗಿ ಅಳವಡಿಸುತ್ತದೆ."[20] ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಳಿಸಬಹುದು. ನೇರವಾಗಿ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಉಪದೇಶಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ರಸಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಏನನ್ನಾದರೂ ಕವಿ ತರಲಿ; ಉಪದೇಶ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ತರಲಿ. ಆದರೆ ಅದು ಶುಷ್ಕವಾಗಿ ಬರಕೂಡದು; ಉಪದೇಶವೆಂದು ಗೋಚರವಾಗಕೂಡದು.

ಅಂತೂ, ಮಹಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸಾರವನ್ನೊಳಕೊಂಡ ಕಥಾವಸ್ತುವೂ ಉದಾತ್ತ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕಥಾಪುರುಷರೂ ಚಿತ್ರಿತರಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಓದುವವನು ರಸಾಸ್ವಾದದೊಂದಿಗೆ ಆತ್ಮಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದೇ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಬಾರದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಅಳತೆಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ; ಆದಕಾರಣವೇ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಅತಿಶಯವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. ರಸಾನುಭವವು ಒದಗುವ ಮೊದಲು ಕಥೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಸಹೃದಯನು ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಅರಿಯಬೇಕಷ್ಟೆ;

---

[17] "...ನ ಚೈತೇ ಪ್ರೀತಿವ್ಯುತ್ಪತ್ತೀ ಭಿನ್ನರೂಪೇ ಏವ, ದ್ವಯೋರಪ್ಯೇಕ ವಿಷಯತ್ವಾತ್. ವಿಭಾವದ್ಯೌಚಿತ್ಯಮೇವ ಹಿ ಸದ್ಯಃಪ್ರೀತೇರ್ನಿದಾನಮಿತಿ ಅಸಕೃದವೋಚಾಮ. ವಿಭಾವಾದೀನಾಂ ತದ್ರಸೋಚಿತಾನಾಂ ಯಥಾಸ್ವರೂಪವೇದನಂ ಫಲಪರ್ಯಂತೀಭೂತ ತಯಾ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿರಿತ್ಯುಚ್ಯತೇ..." (ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೧೪೯).

[18] "ವೇದವನ್ನೂ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರಭುವಿಗೂ ಮಿತ್ರನಿಗೂ ಹೋಲಿಸಿ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಂತೆಯ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಂಡವರಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕನೇ ಮೊದಲಿಗನೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. (ರುಚಕನ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶಸಂಕೇತ', ಪುಟ ೧೬, ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ೧೨ ನೋಡಿ.) ಬಹುಶಃ ಅವನನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ, ಈ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೧೨).

[19] "ಈ ಕಾವ್ಯಕಾರ್ಯವನ್ನು ಉಪದೇಶವೆಂದಾಗಲಿ ಬೋಧನೆಯೆಂದಾಗಲಿ ಕರೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರೇರಣೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಉಚಿತವಾದೀತು" (ಡಿ. ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪ: 'ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿ'ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, 'ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ', ೧೯. ೪).

[20] "...ನನು ಕಿಂ ಗುರುವದುಪದೇಶಂ ಕರೋತಿ; ನೇತ್ಯಾಹ—ಕಿಂತು ಬುದ್ಧಿಂ ವಿವರ್ಧಯತಿ, ಸ್ವಪ್ರತಿಭಾಂ ಏವ ತಾದೃಶೀಂ ವಿತರತೀತ್ಯರ್ಥಃ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೪೧). ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ, ಪು. ೭೦ನ್ನೂ ನೋಡಿ

ಅಲ್ಲಿಯ ಆರ್ದ್ರಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕರಗಿ, ಅಲ್ಲಿಯ ಉಜ್ಜ್ವಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಗ್ಗಿ ಇವನ ಅಂತರಂಗವು ಖಂಡಿತ ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿ ಕೆಳಗಿಟ್ಟ ಬಳಿಕ, ನಾಟಕಮಂದಿರದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಬಳಿಕ, ಇವನು ಲೌಕಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ತೊಡಗುವುದೇನೋ ನಿಜ; ಆದಮಾತ್ರಕ್ಕೆ, ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇವನ ಹೃದಯದಿಂದ ಅಳಿಸಿಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯರಸದಲ್ಲಿ ಮಿಂದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪನ್ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿದ ವಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು; ಒಣಗಿದ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ಅದರಲ್ಲಿ ಪರಿಮಳ ಕೊಂಚವಾದರೂ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಕೃತಿ ನಮಗೆ ಹೊಸಬಗೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದೆಂದು ಹಿಂದೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದೆಯಷ್ಟೆ.[21] ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿದ ಬಳಿಕ ನಾವೇ ಹೊಸ ಮನುಷ್ಯರಾಗುತ್ತೇವೆ.

ಈ ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರಭಾವಗಳ ವಿಷಯವಿರಲಿ. ಕಾವ್ಯದ ಅವಶ್ಯ ಫಲವಾದ ಆನಂದವನ್ನೇ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಶ್ರೇಣಿಗೆ ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಈ ಆನಂದವನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದಸದೃಶವೆಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಪ್ರಶಂಸಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುವಾಗ ಸಹೃದಯನ ಅಹಂಕಾರ ಮಮಕಾರಗಳು ಜಗುಳಿಹೋಗುತ್ತವೆ; ಅವನು ರಾಗದ್ವೇಷಗಳನ್ನು ಮರೆತು, ನಿಲುವಿಲ್ಲದೆ ತೊಳಲುವ ಚಿತ್ತವನ್ನು ವಿಶ್ರಾಂತಿಗೊಳಿಸಿ, ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಆಹ್ಲಾದದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾವ್ಯಾನಂದವು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವೆಂಬುದು ನಿಜ; ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪರತತ್ತ್ವದ ನಿಶ್ಚಿತ ಜ್ಞಾನ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಮಿತ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಸಾರದ ಕೋಟಲೆಗಳಿಂದ ಕ್ಷಣಕಾಲವಾದರೂ ಪಾರಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಆತ್ಮವು ಪರಮಯೋಗಿಗಳಿಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದ ಮೊದಲ ಸವಿಯನ್ನು ಕಾಣುವುದೆಂಬುದೂ ನಿಜ. ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು ಯೋಗ; ಅದು ಸಂಸಾರಿಯ ಯೋಗ.[22]

---

21 ಅಧ್ಯಾಯ ೧೩, ಪು. ೧೫೮

22 "Art may, indeed be characterised as the layman's *yoga* . . . . By the attitude of detachment which it evokes, it gives man a foretaste, albeit momentary, of the supreme peace . . ." M. Hiriyanna: 'The Indian Conception of Values' (*ABORI*, XIX. 1, p. 23)=*The Quest after Perfection*, p. 33.

ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ಉದಾಹರಿಸುವ ಈ ಎರಡು ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ; ಇವು 'ಕಾವ್ಯಕೌತುಕ'ದವೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಗಾಯನಾದಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ:

ಪಾಠ್ಯಾದಥ ಧ್ರುವಾಗಾನಾತ್ ತತಃ ಸಂಪೂರಿತೇ ರಸೇ ।
ತದಾಸ್ವಾದಭರೈಕಾಗ್ರೋ ಹೃಷ್ಯತ್ಯಂತರ್ಮುಖಃ ಕ್ಷಣಂ ॥
ತತೋ ನಿರ್ವಿಷಯಸ್ಯಾಸ್ಯ ಸ್ವರೂಪಾವಸ್ಥಿತೌ ನಿಜಃ ।
ವ್ಯಜ್ಯತೇ ಹ್ಲಾದನಿಷ್ಯಂದೋ ಯೇನ ತೃಪ್ಯಂತಿ ಯೋಗಿನಃ ॥

('ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ', ಪು. ೯೪)

ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲದೆ, ಯೋಗಿಗಿಂತ ರಸಿಕನಿಗೇ ಅನುಕೂಲತೆ ಹೆಚ್ಚೆನ್ನು ವಷ್ಟು ದೂರ ಹೋಗಿ, ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ:

ವಾಗ್ಧೇನುರ್ದುಗ್ಧ ಏಕಂ ಹಿ ರಸಂ ಯದ್ಬಾಲತೃಷ್ಣಯಾ।
ತೇನ ನಾಸ್ಯ ಸಮಃ ಸ ಸ್ಯಾತ್ ದುಹ್ಯತೇ ಯೋಗಿಭಿರ್ಹಿ ಯಃ ॥[23]

"ವಾಣಿಯೆಂಬ ಹಸು ಕರುವಿನ ಮೇಲಿನ ಮಮತೆಯಿಂದ ಯಾವ ಅಪೂರ್ವ ರಸವನ್ನು ತಾನಾಗಿಯೇ ಕರೆಯುತ್ತದೆಯೋ, ಅದಕ್ಕೆ ಯೋಗಿಗಳು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರಸವು ಕೂಡ ಸಮಾನವಾಗದು." ಇಲ್ಲಿ ಕವಿವಾಣಿಯೇ ಹಸು; ಸಹೃದಯನೇ ಕರು. ಕೆಚ್ಚಲಿಗೆ ಕರು ಬಾಯಿಟ್ಟ ಕೂಡಲೆ, ಹಸು ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಸೊರು ಬಿಟ್ಟು, ಸಾರತರವಾದ ಅಮೃತ ವನ್ನು ಸೂಸುವಂತೆ ಕವಿವಾಣಿ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಉಂಟು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಇವನು ಯಾವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಯಾವ ಪ್ರಯಾಸವನ್ನೂ ಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಹೃದಯವೊಂದನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕುಳಿತರೆ ಸಾಕು. ಈ ಸೌಲಭ್ಯ ಯೋಗಿಗಳಿಗೆಲ್ಲಿ ಬಂತು? ಗೌಳಿಗನು ಶ್ರಮಪಟ್ಟು ಹಸುವಿನ ಹಾಲನ್ನು ಹಿಂಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅವರು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಶ್ರಮಪಟ್ಟು ಸಾಧನೆ ಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವನ್ನು ಸವಿಯಬೇಕು. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಈ ಭಾವನೆಗೆ ಕುಂತಕನ ಅನುಮೋದನೆಯೂ ಉಂಟು. ಧರ್ಮಾರ್ಥ ಕಾಮ ಮೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ಚತುರ್ವರ್ಗದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಸವಿಯನ್ನು ಕೂಡ ಮೀರಿಸುವ ಅಂತಃಸುಖವು ಕಾವ್ಯಾಮೃತ ರಸದಿಂದ ಕಾವ್ಯಜ್ಞರಿಗೆ ಒದಗುವುದೆಂದು ಅವನು ಹೇಳು ತ್ತಾನೆ.[24] ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮವೆಂಬ ತ್ರಿವರ್ಗದ ಮಾತಿರಲಿ; ಕಾವ್ಯಸುಖವು ಮೋಕ್ಷ ಸುಖಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲೆಂಬ ಇಲ್ಲಿನ ಉಕ್ತಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು; ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪ ಲಾರರು.[25] ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹಿರಿದು ಎಂಬುದನ್ನು ಎರಡರ ಸವಿಯನ್ನೂ ಬಲ್ಲವನು ಮಾತ್ರವೇ ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಯೋಗದ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ ನಮಗೆ ಈ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಚರ್ಚೆ ಏಕೆ? ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ಅತಿಶಯ ಮಾಧುರ್ಯ ವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಅದು ಸರ್ವರಿಗೂ, ಮೋಕ್ಷಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಕೂಡ, ಉಪಾದೇಯವೆಂದು ಹೇಳಿ ನಿಲ್ಲಿಸೋಣ.

---

[23] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಮದರಾಸು ಸಂಸ್ಕರಣ, ಪು. ೧೭೮.

[24] ಚತುರ್ವರ್ಗಫಲಾಸ್ವಾದಮಪ್ಯತಿಕ್ರಮ್ಯ ತದ್ವಿದಾಂ।
ಕಾವ್ಯಾಮೃತರಸೇನಾಂತಶ್ಚಮತ್ಕಾರೋ ವಿತನ್ಯತೇ॥ ('ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ೧, ೫)

[25] ಇತರ ಆಲಂಕಾರಿಕರೇ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆನಂದವರ್ಧನನ "ಯಾ ವ್ಯಾಪಾರ ವತೀ..." ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನೂ (ಇದನ್ನು ಮೇಲೆ ಪು. ೧೫೭ರಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದೆ) ಅದರ ಮೇಲೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಬರೆದಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ನೋಡಿ."...ತದಾನಂದ ವಿಪ್ರುಣ್ಮಾತ್ರಾವಭಾಸೋ ಹಿ ರಸಾಸ್ವಾದ ಇತ್ಯುಕ್ತಂ ಪ್ರಾಗಸ್ಮಾಭಿಃ" ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಮೂರನೆಯ ಭಾಗ

ರಸ–ಧ್ವನಿ

೧೫. ಶಬ್ದ—ಅರ್ಥ

'ರಘುವಂಶ 'ದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನು,

ವಾಗರ್ಥಾವಿವ ಸಂಪೃಕ್ತೌ ವಾಗರ್ಥ ಪ್ರತಿಪತ್ತಯೇ |
ಜಗತಃ ಪಿತರೌ ವಂದೇ ಪಾರ್ವತೀಪರಮೇಶ್ವರೌ ||

ಎಂದು ಮಂಗಳಾಚರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸಮ್ಯಗ್‌ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಜಗತ್ತಿನ ತಾಯಿತಂದೆಗಳಾದ ಪಾರ್ವತೀ ಪರಮೇಶ್ವರರ ಪ್ರಸಾದದಿಂದ ಹೊಂದಲು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನು ಬಯಸಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮವರ ನಂಬಿಕೆಯಂತೆ ಈ ಆದ್ಯ ದಂಪತಿಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಎಷ್ಟು ನಿಕಟವೆಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಇಂಥ ಅನ್ಯಾದೃಶ ಸಂಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಮುಚಿತವಾದ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿ ವಾಕ್ಕು, ಅರ್ಥ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನು ಕೊಟ್ಟು, ಇದಕ್ಕೊಂದು ಮಹಿಮಾವಿಶೇಷವನ್ನೊದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಅಷ್ಟು ನಿಕಟವಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಿರತಕ್ಕವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ದಿನದಿನದ ನಡೆವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಮಾತು ಹೊರಬೀಳುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅದರ ಅರ್ಥ ಕೇಳುವವನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆದಲ್ಲದೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಳುವವನಿಗೇ ಖಚಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ವಾಕ್ಕೂ ಅರ್ಥವೂ ಎಣೆವಕ್ಕಿಗಳಂತೆ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಬಿಟ್ಟು ಇರಲಾರವು. ಆದಕಾರಣ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಆಂತರಿಕವೆಂದೂ ಸ್ಥಿರವೆಂದೂ ತೋರಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನು?

ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆದಿಯಿಂದಲೂ ಮಾನವನು ಇರುವನೆಂಬುದಕ್ಕೇ ಮೊದಲು ಆಧಾರವಿಲ್ಲ. ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮಾನವಜಾತಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕೆಲವು ಲಕ್ಷ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.[1] ಈಗಲೇನೋ ಭಾಷೆಯಿಲ್ಲದ ಮಾನವವರ್ಗವಿಲ್ಲ; ಅತ್ಯಂತ ಅನಾಗರಿಕರೆಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಡು ಮನುಷ್ಯರು ಕೂಡ ಮಾತುಕಥೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬಾಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಇರುವಂತೆ, ಮನುಷ್ಯಜಾತಿಯಲ್ಲೂ ಮೊದಲಿಗೆ ನಲವು ನರಳಿಕೆ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹಲು ಹೊಮ್ಮುತ್ತಿದ್ದ ಕೂಗು ಬರಬರುತ್ತಾ ಪರಿಣಾಮ ಹೊಂದಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವೂ ಅರ್ಥವಿಶಿಷ್ಟವೂ ವರ್ಣವಿಭಾಗಸಮೇತವೂ ಆದ "ಭಾಷೆ" ಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಅತಿ ದೀರ್ಘಕಾಲಬೇಕಾಯಿತು.[2] ಆಮೇಲೆ ಕೂಡ, ಮಾನವ

[1] Arthur Keith : *The Antiquity of Man*, pp. 732—734 ನೋಡಿ.

[2] Otto Jespersen : *Language*, pp. 436—437 ನೋಡಿ.

ಸೃಷ್ಟಿಗೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಮೂಲಭಾಷೆಯಿದ್ದಿತೆಂದು ಹೇಳಲು ಆಧಾರ ಸಾಲದು. ಈಗಲಂತೂ ಭಾಷೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಅತಿ ವಿಪುಲವಾಗಿದೆ. ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳಿವೆ. ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವಭಾವಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ವೈವಿಧ್ಯ ಏಕೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು? ಕಡೆಗೆ, ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆಗೂ ಅದರಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಷ್ಟು ಕೂಡ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಸಂಬಂಧವು ನಿಕಟವಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದೂರದಲ್ಲಿರುವವರನ್ನು ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಕರೆಯುವಾಗ ಬಹುಶಃ ಎಲ್ಲ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಬೀಸಿ ಸನ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಾದರೆ, "ಬಾ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ, ಎಷ್ಟು ಭಾಷೆಗಳಿವೆಯೋ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಅಷ್ಟು ಶಬ್ದಗಳಿವೆ.

ಹಾಗಾದರೆ, ಈ ಮಾತಿಗೆ ಇದು ಅರ್ಥ, ಈ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇದು ಹೆಸರು ಎಂಬ ಸಂಬಂಧ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಯಿತು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ವಿಚಾರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು; ಇಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬೆಳಸುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಈ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವೇ ಆಧಾರವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕು.[3] ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು (ಅಥವಾ ಗುಣ, ಕ್ರಿಯೆ ಮೊದಲಾದವನ್ನು) ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿರುವ ಸಂಕೇತವೇ ಶಬ್ದ. ಮನುಷ್ಯನು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುವ ಪ್ರಾಣಿ; ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಅವನು ತಿಳಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಧನ ಭಾಷೆ. ಒಂದೊಂದು ಗುಂಪಿನಲ್ಲೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲೂ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯವಹಾರವು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಮಾತಿನ ಸಂಕೇತಗಳು ಕೂಡಿದಮಟ್ಟಿಗೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದಕಾರಣ ನಿಕಟವಾದ ಸವ್ಯವಹಾರವುಳ್ಳ ಒಂದೊಂದು ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಇಂಥ ಒಂದೇ ಸಂಕೇತಸಮುದಾಯ—ಎಂದರೆ ಒಂದೇ ಭಾಷೆ—ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾಷಾಸಂಕೇತವನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಲೆಮಾರಿನವರೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಲಿಯಬೇಕು; ಇದು ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಅರಿವಾಗುವ ವಂಶಾನುಗತ ಗುಣವಲ್ಲ. ಇದರ ಮೇಲೆ, ಈ ಸಂಕೇತ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲೇ, ಒಂದೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ, ಕಾಲಚಕ್ರ ಉರುಳಿದಂತೆ ಒಂದು ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳುಂಟಾಗಬಹುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಶಬ್ದದ ರೂಪವೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದಬಹುದು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ನಿಧಾನವಾದರೂ ಸಂತತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಷೆಗೂ ಒಂದು "ಚರಿತ್ರೆ" ಒದಗುತ್ತದೆ.

ಅಂತೂ, ನೀರು, ಊರು, ಸಣ್ಣದು, ಹೊಸದು, ಹೋಗು, ನಿಲ್ಲು, ಅಶೋಕ, ಮೈಸೂರು—ಈ ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕೂಡಲೆ ನಮಗೆ ನೇರವಾಗಿ

---

[3] "ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇದು ಅರ್ಥವೆಂಬುದು ಸಂಕೇತ" ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೇನೂ ಹೊಸದಲ್ಲ. ನೈಯಾಯಿಕರು ಈ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆಯೇ ಬಂದಿದ್ದರು. ಈ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದವರು ಯಾರು ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯಿದೆ; ಅಭಿಪ್ರಾಯಭೇದವಿದೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಕೃತ.

ಒಂದು ಅರ್ಥ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಮೇಲೆ ನೋಡಿದಂತೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಸಂಕೇತದ ಬಲದಿಂದ. ಹೀಗೆ ಸಂಕೇತಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ತಿಳಿಸುವ ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಗೆ ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯೆಂದೂ, ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯಬರುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಭಿಧೇಯಾರ್ಥ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥ ಎಂದೂ ಹೆಸರು. ಶಬ್ದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಅದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕೂಡಲೆ ಥಟ್ಟನೆ ಗೊತ್ತಾಗತಕ್ಕದ್ದು; ಒಂದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವವರಿಗೆಲ್ಲ ಅದು ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಭಾಷೆಯ ಕೋಶ, ನಿಘಂಟು ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಆದ ಕಾರಣ ಇದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ಶಬ್ದದ ಪರಿಚಯ ನಮಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಿಘಂಟನ್ನು ತೆಗೆದು ನೋಡಬಹುದು; ಹಿರಿಯರನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು; ಅದು ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ, ಯಾವ ಅರ್ಥ ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ರೂಪನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು—ಈ ಮೊದಲಾದ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಒಂದು ಶಬ್ದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ.[4] (ಹಳಗನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಓದುವಾಗ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಹಾಯವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸಲ ಅದೂ ಸಾಲದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ.) ಇಷ್ಟಾದರೂ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಸಂಕೇತವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯವಹಾರದಿಂದ; ಮಕ್ಕಳು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು ಹೀಗೆಯೇ. ತಮ್ಮ ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದ ಒಂದೊಂದು ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಅರ್ಥವೇನೆಂದು ಅವರು ತಾಯನ್ನೋ ತಂದೆಯನ್ನೋ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ; ನಿಘಂಟನ್ನು ನೋಡುವ ಸಂಭವವಂತೂ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಶಬ್ದ ಹಿರಿಯರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಂದಾಗ ಕಾಣಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿ ಮಕ್ಕಳು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ.[5] ಹೊಸ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅದರ ಹೆಸರೇನೆಂದು ಕೇಳಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ನಡೆದು ಅವರ ಅರ್ಥಜ್ಞಾನವೂ ಶಬ್ದಕೋಶವೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

---

[4] ಶಬ್ದದ ಸಂಕೇತವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ :

ಶಕ್ತಿಗ್ರಹಂ ವ್ಯಾಕರಣೋಪಮಾನ
ಕೋಶಾಪ್ತವಾಕ್ಯವ್ಯವಹಾರತಶ್ಚ ।
ವಾಕ್ಯಸ್ಯ ಶೇಷಾದ್ವಿವೃತೇರ್ವದಂತಿ
ಸಾನ್ನಿಧ್ಯತಃ ಸಿದ್ಧಪದಸ್ಯ ವೃದ್ಧಾಃ ॥

('ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಪ್ರಕಾಶಿಕಾ', ಪು. ೧೦೩, ವ್ಯಾಖ್ಯಾ)

(೧) ವ್ಯಾಕರಣ, (೨) ಹೋಲಿಕೆ, (೩) ನಿಘಂಟು, (೪) ಆಪ್ತರ ವಾಕ್ಯ, (೫) ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರ, (೬) ವಾಕ್ಯದ ಮಿಕ್ಕ ಭಾಗ, (೭) ಬಲ್ಲವರ ವಿವರಣೆ, (೮) ತಿಳಿದ ಪದದ ಸನ್ನಿಧಿ: ಇವುಗಳಿಂದ ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಯ ಅರಿವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

[5] 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೨. ೪ ರ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ.

ಇದುವರೆಗೂ ಬಿಡಿ ಶಬ್ದವನ್ನೇ ಕುರಿತು ವಿಚಾರಮಾಡಿದೆವು. ಆದರೆ ಭಾಷಾ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ನಾವು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೇ ಹೊರತು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನಲ್ಲ. "ನಕ್ಷತ್ರ ಮಿನುಗುತ್ತದೆ", "ಅವನು ಮನೆಗೆ ಹೋದನು", "ನನ್ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನೀನೂ ಬಂದರೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತದೆ!"—ಈ ಮೊದಲಾದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ? ಪದಗಳ[6] ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಮೊದಲು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಆ ಬಳಿಕ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೋ, ಅಥವಾ ಒಟ್ಟು ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ?—ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮತ ಹೀಗೆ: ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಪದಗಳು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅವುಗಳ ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. "ನಕ್ಷತ್ರ ಮಿನುಗುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನೇ ನೋಡೋಣ. ಇಲ್ಲಿ, "ಮಿನುಗುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಪದವು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ, "ನಕ್ಷತ್ರ" ಎಂಬುದು ಕರ್ತೃವಾದ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಮಿನುಗುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ; ನಕ್ಷತ್ರ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕರ್ತೃ—ಎಂದಿಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ತಿಳಿದ ಹಾಗಾಯಿತು. ಈ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಈ ಕರ್ತೃವಿಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವುಂಟು; ಮಿನುಗುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ನಕ್ಷತ್ರವೇ ಕರ್ತೃ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದೇ ವಾಕ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಪದಗಳ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ—ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ—"ಸಂಸರ್ಗ"ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ "ಸಂಸರ್ಗ"ವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಗಿಲ್ಲ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ "ತಾತ್ಪರ್ಯವೃತ್ತಿ"ಯೆಂಬ ಬೇರೊಂದು ಶಬ್ದ ವ್ಯಾಪಾರವೇ ಉಂಟು; ಆ ಮೂಲಕ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ತಾತ್ಪರ್ಯಾರ್ಥವೆಂದು ಹೆಸರು. ವಾಕ್ಯದ ಪದಗಳಿಂದ ಮೊದಲು ಒಂದೊಂದರ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಹೊರಡುತ್ತದೆ; ಬಳಿಕ ಇವುಗಳ ಅನ್ವಯರೂಪವಾದ ತಾತ್ಪರ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ — ಹೀಗೆನ್ನುವುದು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರ ಮತ; ಇವರಿಗೆ ಅಭಿಹಿತಾನ್ವಯವಾದಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರು.[7] ಆನಂದವರ್ಧನ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಮಮ್ಮಟ ಮೊದಲಾದ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಈ ಪಕ್ಷವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸತಕ್ಕವರು.

ಆದರೆ ಈ ವಾದ ಅಷ್ಟು ಸಂಗತವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಯದೆ ಇದ್ದ ಪದವು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಬಲ್ಲವರನ್ನು ಕೇಳಿಯೋ ನಿಘಂಟನ್ನು ನೋಡಿಯೋ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಇದು ಕೂಡ ಅಪೂರ್ವವೇ;

---

[6] ಶಬ್ದ ಎನ್ನುವುದು 'ಪ್ರಕೃತಿ'; ಪ್ರತ್ಯಯಸಹಿತವಾಗಿ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೋಡಣೆ ಹೊಂದುವುದು 'ಪದ' ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮಭೇದವನ್ನು ಮುಂದಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ. ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

[7] "ಅರ್ಥಾನಾಂ ಅಭಿಹಿತಾನಾಂ ಉತ್ತರಕಾಲಂ ಪರಸ್ಪರಾನ್ವಯಾತ್ ಅಭಿಹಿತಾನ್ವಯಃ" (ಮುಕುಲ: 'ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಮಾತೃಕಾ', ಪು. ೧೫).

ಅಭಿಹಿತಾನ್ವಯ

ಆ ಪದವನ್ನು ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸದೆ ವಾಕ್ಯದೊಳಗಿನ ಮಿಕ್ಕ ಪದಗಳ ಅರ್ಥದೊಂದಿಗೆ ಹೇಗೋ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದೇ ರೂಢಿ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಂತೂ ಬಿಡಿ ಪದದ ಕಡೆಗೆ ಮೊದಲು ಗಮನಕೊಡುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಮೂಲಾಂಶವು ವಾಕ್ಯವೇ ಹೊರತು ಪದವಲ್ಲ. ಇದು ಆಧುನಿಕ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತವಾದ ವಿಷಯ. ಆದಕಾರಣ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ, ತಾತ್ಪರ್ಯಾರ್ಥ—ಇವೆರಡನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಗಣಿಸಿ ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ತಾತ್ಪರ್ಯವೃತ್ತಿಯೆಂಬುದೂ ಬೇರೆ ಉಂಟೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ.

ಈ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಹೊಸದಲ್ಲ. ಅಭಿಹಿತಾನ್ವಯವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪದಿರುವ ಪಕ್ಷವೂ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಉಂಟು. ಅನ್ವಯವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ವಾಕ್ಯದ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ; ಆದಕಾರಣ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವೇ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥ;[8] ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ಇವರ ಮತ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಅನ್ವಿತಾಭಿಧಾನವಾದಿಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ.[9] ವೈಯಾಕರಣರು ಇವರಿಗಿಂತಲೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವು ಅಖಂಡವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದೆಂದೇ ಅವರ ಪರಮ ಸಿದ್ಧಾಂತ: "ಮಿನುಗುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಪದ ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಭಾಗ ಪ್ರತ್ಯಯಭಾಗಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ ನೋಡದೆ ಹೇಗೆ ಪದದ ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ; ಪದ ಪದದ ಅರ್ಥವೇನೆಂದು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವುದೂ, ಪದದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರತ್ಯಯಾದಿಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವುದೂ, ಸಂಧ್ಯಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವುದೂ ಒಂದೇ; ಇದೆಲ್ಲ ಕಲ್ಪಿತ. ಅಜ್ಞರಿಗೆ ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ರೀತಿ ವಿಭಾಗಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತೇವೆ.[10] ಹೀಗೆ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದವಿಭಾಗವೇ ಕೃತಕವಾದ ಮೇಲೆ ಅರ್ಥವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಇನ್ನು ಜಾಗವೆಲ್ಲಿ?

ಅಂತೂ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಅನ್ವಯಹೊಂದಿಯೇ ಅರ್ಥ ಕೊಡುವುದರಿಂದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲೇ ಪದ, ವಾಕ್ಯ ಎರಡರ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಅಡಕಮಾಡಬಹುದು; ತಾತ್ಪರ್ಯಾರ್ಥವೆಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆ ಗಣನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯೇ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ತಿಳಿಸಬಲ್ಲುದು. ಇಷ್ಟನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ; ಪದಗಳು ಅದರ ಅವಯವಗಳು. ಆದಕಾರಣ ವಾಕ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿಯಾದರೂ ನೋಡುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು

---

[8] "ವಾಚ್ಯ ಏವ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಃ, ಪದಾನ್ಯೇವ ವಾಕ್ಯಂ, ಪದಾರ್ಥ ಏವ ತದರ್ಥಃ ; ನ ತು ಪದಾರ್ಥೇಭ್ಯೋ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಃ" ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ' : ಸಂಕೇತವ್ಯಾಖ್ಯಾ, ಪು. ೧೮).

[9] ಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಕುಮಾರಿಲಭಟ್ಟನು ಅಭಿಹಿತಾನ್ವಯವಾದಿ, ಪ್ರಭಾಕರನು ಅನ್ವಿತಾಭಿಧಾನವಾದಿ. (ವಾಚಸ್ಪತಿಮಿಶ್ರನ 'ತತ್ತ್ವಬಿಂದು', V. A. Ramaswami Sastri's Introduction, pp. 38—39 ನೋಡಿ.)

[10] 'ವಾಕ್ಯಪದೀಯ', ೨. ೮—೧೩ ನೋಡಿ.

ವಿಚಾರ ನಡಸಿ, ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಸನ್ನಿಧಿ (ಅಥವಾ ಆಸತ್ತಿ), ಯೋಗ್ಯತೆ—ಈ ಮೂರನ್ನುಳ್ಳ ಪದಸಮುದಾಯವೇ ವಾಕ್ಯವೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[11] ವಾಕ್ಯದ ಪದಗಳು ಅರ್ಥದ ಹೊಂದಿಕೆಗಾಗಿ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಕೋರುವುದೇ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ. "ಮಗುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೋ" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ "ಎತ್ತಿಕೋ" ಎಂಬ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅರ್ಥವು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಲು "ಮಗುವನ್ನು" ಎಂಬ ಕರ್ಮಪದ ಬೇಕು. "ಮಗುವಿಗೆ" ಅಥವಾ "ಮಗುವಿನ" ಎಂಬ ಬೇರೆ ವಿಭಕ್ತಿಯ ಪದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದರೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಕೆಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನು, ವಾಕ್ಯದ ಪದಗಳು ಒಂದಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ವಿಲಂಬವಾಗದಂತೆ ಉಚ್ಚರಿತವಾಗಿ ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಸನ್ನಿಧಿ (ಅಥವಾ ಆಸತ್ತಿ) ಎಂದು ಹೆಸರು. "ಮಗುವನ್ನು" ಎಂದು ಈಗ ಹೇಳಿ ಇನ್ನೊಂದು ಘಂಟೆಯಾದ ಬಳಿಕ "ಎತ್ತಿಕೋ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಇವೆರಡೂ ಕೂಡಿ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವಾಯಿತೆಂಬುದರ ಪ್ರತೀತಿಯಾದರೂ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ? ಕೇವಲ ಅನ್ವಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯವಾಗಲು ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಸನ್ನಿಧಿ ಇವೆರಡೂ ಸಿದ್ಧಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಆದರೆ ವ್ಯವಹಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಷ್ಟೇ ಸಾಲದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, "ಅವನು ನೀರನ್ನು ತಿಂದನು" ಎಂಬ ಪದಸಮುದಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣದೋಷ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕರ್ತೃ, ಕರ್ಮ, ಕ್ರಿಯೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಯಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳಿದರೆ, ಅವನು ಹುಚ್ಚನೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ದ್ರವಪದಾರ್ಥವಾದ ನೀರನ್ನು "ತಿನ್ನು"ವುದು ಹೇಗೆ? ಇಲ್ಲಿ ಕರ್ಮವಾದ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕಾದ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ವಿರೋಧವಿರುವುದರಿಂದ, ಅರ್ಥವು ಸಮಂಜಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ವಾಕ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ "ಯೋಗ್ಯತೆ"ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಭಂಗ ಬಂದಿದೆ. ಯೋಗ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರುವ ಪದಗಳ ಅರ್ಥಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ವಿರೋಧವಿಲ್ಲದೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವುದು.

ಈಗ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಮೊದಲು ಇದನ್ನು ನೋಡಿ: "ಅಂಥ ಒಳ್ಳೆಯ ಹುಡುಗಿಗೆ ಕಷ್ಟ ಬಂದಿತೆಂದು ಕೇಳಿ ನಮ್ಮ ಕೇರಿಯೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿತು." ಕೇರಿಯೆಂದರೆ ಮನೆಗಳ ಸಾಲು; ಈ ಅಚೇತನ ಪದಾರ್ಥವು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕೇಳುವುದಾಗಲಿ, ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವುದಾಗಲಿ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಇಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃವಿಗೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ವಿರೋಧವುಂಟೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದಕಾರಣ ವಾಕ್ಯವು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಲಿಲ್ಲವೆ? ಆದರೆ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಜ್ಞರೇ ಆಡುವುದುಂಟು; ಅವರಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಕೆಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ, ಇದು ಸರಿಯಾದ ವಾಕ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಕೈಬಿಡದೆ, ವಿಚಾರವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ಹೊಂದಿಕೆ ಸಿದ್ಧಿಸಬೇಕಾದರೆ, "ಕೇರಿ" ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತಿತವಾದ "ಮನೆಗಳ ಸಾಲು" ಎಂಬ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ "ಕೇರಿ" ಎಂದರೆ "ಕೇರಿಯಲ್ಲಿರುವ ಜನಗಳು" ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಬೇಕು. ಹೀಗೆ

---

11 "ವಾಕ್ಯಂಸ್ಯಾತ್ ಯೋಗ್ಯತಾಕಾಂಕ್ಷಾಸತ್ತಿಯುಕ್ತಃ ಪದೋಚ್ಚಯಃ" ('ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೨. ೧).

ಮಾಡುವುದು ಸುಲಭ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕೇರಿಗೂ ಕೇರಿಯಲ್ಲಿರುವ ಜನರಿಗೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಅಧಿಕರಣ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ನಮಗೆ ಥಟ್ಟನೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತನ್ನು ಆಡಿದವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಅರ್ಥವೂ ಇದೇ. ಇದು ಹೊಂದಿದ ಕೂಡಲೆ ವಾಕ್ಯವು ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಾಕ್ಯ: "ಅವನ ಬುದ್ಧಿ ಪಾದರಸ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ಯಾರೂ ತೋರಿಸಿಕೊಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. "ಪಾದರಸ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಪಾದರಸದ ಓಟಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದ ಓಟವನ್ನುಳ್ಳದ್ದು" ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಬುದ್ಧಿಗೂ ಪಾದರಸಕ್ಕೂ ಓಟದಲ್ಲಿ, ಚುರುಕಿನಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಈ ರೀತಿಯಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ.

ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ಉಂಟಾದದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಹೊಸ ಅರ್ಥವು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತೋರಿದ ಯಾವುದೋ ಒಂದಲ್ಲ; ಅದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಕ್ಲುಪ್ತವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರತಕ್ಕದ್ದು. "ಕೇರಿ" ಎಂಬ ಕಡೆ ಅಧಿಕರಣ ಸಂಬಂಧವುಂಟು; "ಪಾದರಸ" ಎಂಬ ಕಡೆ ಹೋಲಿಕೆಯ ಸಂಬಂಧವುಂಟು. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ಬಂದು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವು ತೋರಿ ಸಮಂಜಸವಾಗುವ ಕಡೆ ಹೀಗೆ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವೆಂದೂ, ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ[12] ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯೆಂದೂ ಹೆಸರು.

ತುಮುಲ ಯುದ್ಧವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ, "ಅಲ್ಲಿಗೆ ಭರ್ಜಿಗಳು ನುಗ್ಗಿದುವು" ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಚೇತನವಾದ ಭರ್ಜಿಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ನುಗ್ಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಆದರೆ ಅವು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಕದಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುವುದು ನಿಜ. ಈ ಅರ್ಥವು ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, "ಭರ್ಜಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದ ಭಟರು ನುಗ್ಗಿದರು" ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಸಮಗ್ರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಅದರ ಪೂರಣಕ್ಕಾಗಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ "ಭರ್ಜಿಗಳು" ಎಂದರೆ "ಭರ್ಜಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದವರು" ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿಯ ಲಕ್ಷಣೆಗೂ "ಕೇರಿಯೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿತು" ಎಂಬಲ್ಲಿಯ ಲಕ್ಷಣೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಂಟು. "ಕೇರಿ" ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕೆ

---

[12] ಶಬ್ದದಿಂದ ಮೊದಲು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಹೊರಟು ಬಳಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವು ತೋರುವುದರಿಂದ, ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಶಬ್ದಕ್ಕೇ ಆರೋಪಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

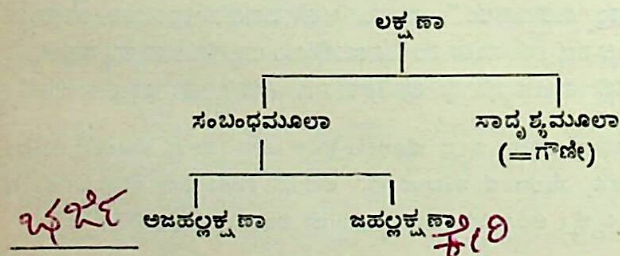
ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಬಾಧೇ ತದ್ಯೋಗೇ ರೂಢಿತೋಽಥ ಪ್ರಯೋಜನಾತ್ |
ಅನ್ಯೋಽರ್ಥೋ ಲಕ್ಷ್ಯತೇ ಯತ್ ಸಾ ಲಕ್ಷಣಾರೋಪಿತಾಕ್ರಿಯಾ ||

('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೨. ೯)

ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನೊಳಕೊಳ್ಳದೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವ "ಜನರು" ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ಲಕ್ಷಿತವಾಗುತ್ತದೆ. (ಜನರು ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿದರೇ ಹೊರತು, ಕೇರಿ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಲಿಲ್ಲ.) ಈ ಬಗೆಯ ಲಕ್ಷಣೆಗೆ "ಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ" ಎಂದು ಹೆಸರು. "ಭರ್ಜಿಗಳು ನುಗ್ಗಿದುವು" ಎಂಬಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಹೀಗೆ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. (ಜನರು ನುಗ್ಗಿದಾಗ ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ಭರ್ಜಿಗಳೂ ನುಗ್ಗಿಯೇ ನುಗ್ಗಿದುವು.) ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಭರ್ಜಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದವರು ಲಕ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಗೆಗೆ "ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ" ಎಂದು ಹೆಸರು.[13]

ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಲಕ್ಷಣೆಗಳಲ್ಲೂ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವುಂಟೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿರಬಹುದು: ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಆಧಾರಾಧೇಯ ಸಂಬಂಧ; ಭರ್ಜಿಗಳು ಎಂಬ ಕಡೆ ಸಾಹಚರ್ಯವಿದೆ. ಈಗ, "ಅವನಿಗೆ ಕಾಫಿಯೇ ಪ್ರಾಣ" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. "ಅವನಿಗೆ ಕಾಫಿಯೇ ಪ್ರಾಣವನ್ನುಳಿಸುವ ಕಾರಣವಸ್ತು" ಎಂದು ಇದರ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ; ಇಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವುಂಟು. "ಅವನು ನನ್ನ ಅನ್ನವನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಂಡನು" ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ; ಅನ್ನವು ದೊರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನೋ ಲಾಭವನ್ನೋ ತಪ್ಪಿಸಿದನು ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ. ಹೀಗೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ತೋರುತ್ತವೆಯೋ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಲಕ್ಷಣೆಗೂ "ಸಂಬಂಧಮೂಲಾ" ಎಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯೇ "ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ", "ಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ" ಎಂಬುವು ಒಳವಿಭಾಗಗಳು. ಈಗ, "ಅವನ ಬುದ್ಧಿ ಪಾದರಸ" ಎಂಬುದರ ವಿಷಯವೇನು ?—ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೂ ಇರುವುದು ಸಾದೃಶ್ಯ. ಇದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧವೇ ಆದರೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗಣಿಸಿ, "ಸಾದೃಶ್ಯಮೂಲಾ" ಅಥವಾ "ಗೌಣೀ" ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯ ಈ ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬಹುದು.



[13] ಮನೆ ಕಟ್ಟುವಾಗ ಗಾರೆಯ ಕೆಲಸದವನು, "ಈಗ ಗಾರೆ ಬರಲಿ, ಈಗ ಇಟ್ಟಿಗೆ ಬರಲಿ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಔತನದ ಊಟದಲ್ಲಿ "ಚಿರೋಟಿ ಬಂತು, ಇನ್ನು ಸಕ್ಕರೆ ಬರಬೇಕು" ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣೆಗೇ ನಿದರ್ಶನ.

ಮೇಲೆ ನಾವು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಬಹು ಸ್ಥೂಲವಾದ ವಿಭಾಗ; ಇದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಳಭೇದಗಳನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕರೂ ಆಲಂಕಾರಿಕರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಆವಶ್ಯಕತೆಗೂ ಬುದ್ಧಿ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕೂ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತದೆ.[14] ಆದರೆ ಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣೆಯ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಒಬ್ಬನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕುರಿತು "ತಾವು ದೊಡ್ಡವರು; ನನ್ನ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬರಬೇಡಿ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯದ ಅನ್ವಯವೇನೋ ಹೊಂದುತ್ತದೆ; ಆದರೆ, ಸಂಬೋಧನೆಗೆ ವಿಷಯವಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ದೊಡ್ಡವನೆಂದು ಕರೆದು ಗೌರವಿಸುವುದು ವಕ್ತೃವಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಥಟ್ಟನೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ "ದೊಡ್ಡವರು" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ನೀಚ, ಅಯೋಗ್ಯ" ಎಂಬುದು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವ ಅರ್ಥ ಇದು; ಈ ವಿರೋಧ ಅಥವಾ ವೈಪರೀತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲಿ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ಈ ಪ್ರಭೇದಕ್ಕೆ "ವಿಪರೀತಲಕ್ಷಣಾ" ಎಂದು ಹೆಸರು. "ಅವನು ಬೃಹಸ್ಪತಿ", "ಅಯ್ಯಾ ರಸಿಕಶಿಖಾಮಣಿ, ನಿನಗೇಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಗೋಜು!"—ಇಂಥ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವಿಪರೀತ ಲಕ್ಷಣೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಂತೂ, ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆತಟ್ಟಿದಾಗ, ಎಂದರೆ ಅದು ಹೊಂದದೆ ಇದ್ದಾಗ (ಅನುಪಪನ್ನವಾದಾಗ) ಮಾತ್ರ, ಲಕ್ಷಣಾವ್ಯಾಪಾರ ಪ್ರವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ; ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥ ಉಪಪನ್ನವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ವಿರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತೇನೆಂದು ಕರಾರು ಮಾಡಿಕೊಂಡು,

---

[14] ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಒಳಭೇದವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಆಪ್ತರು ಕೆಲವರು ಸೇರಿ ಗುಟ್ಟಿಟ್ಟ ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ಗುರುತಿನವನೊಬ್ಬನು ಸಮಾಪಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು, "ನರಿ ಬರುತ್ತಿದೆ; ಇನ್ನು ಸುಮ್ಮನಿರಿ" ಎನ್ನುವುದುಂಟು. ಇಲ್ಲ "ನರಿ" ಎಂದರೆ ಮೃಗವಲ್ಲ; ನರಿಯಂಥ ಒಬ್ಬ ತಂತ್ರಗಾರ. ಅವನ ಹೆಸರನ್ನೇ ಹೇಳದೆ, ನರಿಗೂ ಅವನಿಗೂ ಅಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲ ಪ್ರಸ್ತುತ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ "ವಿಷಯ" ಎಂದೂ ಸಾದೃಶ್ಯ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳ ನರಿಗೆ "ವಿಷಯಿ" ಎಂದೂ ಸಂಜ್ಞೆ. ವಿಷಯುವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸದೆ ವಿಷಯಿಯಲ್ಲೇ ಒಳಪಡಿಸಿ ಅಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ "ಅಧ್ಯವಸಾಯ" ಎಂದು ಹೆಸರು. ಹೀಗೆ, "ನರಿ ಬರುತ್ತಿದೆ" ಎಂಬುದು ಸಾದೃಶ್ಯಮೂಲಲಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲ "ಸಾಧ್ಯವಸಾನಾ" ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದ. "ಬುದ್ಧಿ ಪಾದರಸ" ಎಂಬಲ್ಲಿಯೂ ವಿಷಯ ವಿಷಯಿಗಳಿಗೆ ಅಭೇದ ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಎರಡೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಕ್ತವಾಗಿವೆ; ಅಭೇದ ಆರೋಪಿತವಾಗಿದೆ. ಇದು "ಸಾರೋಪಾ" ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಾ ಪ್ರಭೇದ.—ಈ ಸಾರೋಪಾ, ಸಾಧ್ಯವಸಾನಾ ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಸಂಬಂಧಮೂಲಲಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲೂ ಉಂಟು.

ಈ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಕ್ಯಾವದಲ್ಲಿ ರೂಪಕ, ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಆದಕಾರಣ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಇವುಗಳ ಭೇದ ಜ್ಞಾನ ಆವಶ್ಯಕ.

ಅದು ಮುಗಿದ ಕೂಡಲೆ ಜಾರಿಬಿಡುವ ಕೆಲಸಗಾರನಿಗೆ ಈ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಇದು ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯ ಬೆನ್ನ ಹಿಂದೆ ಬಂದು, ಅದು ಅಸಮರ್ಥವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ, ನಿಯತವಾದಷ್ಟೇ ದೂರ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯ ಬಾಲವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.[15] ಅದು ಬರುವ ಪ್ರತಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಷ್ಟೇ ಖಚಿತವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು; ವಾಕ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲೂ ಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲೇ ನಿದರ್ಶನವಿದೆ.

ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೇ ತಿಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಾಗ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಏಕೆ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕು? ಇದು ದ್ರಾವಿಡ ಪ್ರಾಣಾಯಾಮವಲ್ಲವೆ? ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವುಂಟು—ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಏಳುತ್ತದೆ. "ಪ್ರಯೋಜನಮನುದ್ದಿಶ್ಯ ನ ಮಂದೋಽಪಿ ಪ್ರವರ್ತತೇ" ("ಪ್ರಯೋಜನದ ಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ ದಡ್ಡನು ಕೂಡ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ"). ಇಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು, ನೋಡೋಣ. "......ಕೇರಿಯೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿತು" ಎಂಬ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ, "ಕೇರಿ" ಎಂದರೆ "ಕೇರಿಯಲ್ಲಿರುವ ಜನಗಳು" ಎಂಬುದು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವಷ್ಟೆ. "ಕೇರಿಯಲ್ಲಿರುವ ಜನಗಳೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿದರು" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ ಮೂಲ ವಾಕ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿ. "ಕೇರಿಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರನ್ನೂ ಬಿಡದೆ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿದರು. ಆ ಹುಡುಗಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿ ಅಷ್ಟು ಗಾಢವಾದ ಮಮತೆಯಿತ್ತು"—ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಆಶಯಗಳು ಮೂಲ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ. "ಕೇರಿಯಲ್ಲಿರುವ ಜನಗಳೆಲ್ಲ..." ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಈ "ಗಾಢಮಮತೆ" ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಿತೋ ಇಲ್ಲವೋ ಸಂದೇಹ; ಇಷ್ಟು ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಖಂಡಿತ ತೋರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. "ಅವನ ಬುದ್ಧಿ ಪಾದರಸ" ಎಂಬುದರಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ; ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅತಿಶಯ ತೋರುತ್ತದೆ. "ತಾಯಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಲೇ ಮಗುವಿನ ಮುಖ ಅರಳಿತು" ಎಂಬ ಸಾದೃಶ್ಯಮೂಲವಾದ ಬೇರೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅರಳುವುದು ಹೂವಿನ ಕ್ರಿಯೆ; "ಮುಖ ಅರಳಿತು" ಎಂಬಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಅಸಂಗತವಾಗಿ "ಹೂವು ಅರಳಿದಾಗ ಅಗಲವಾಗುವಂತೆ, ಮುಖ ಅಗಲವಾಯಿತು" ಎಂದು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಮೂಲ ವಾಕ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿ; ಎಷ್ಟು ನಿಸ್ಸಾರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ! ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೀಗೆ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳದೆ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದರಿಂದ ದೊರೆತಿರುವ ಪ್ರಯೋಜನಾತಿಶಯವನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು? ಅದು ಅನುಭವವೇದ್ಯ.

ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಡುವ ಮಾತನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾವ್ಯಾಪಾರ ಪ್ರಚುರವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗದಿರದು. ಹೀಗೆ

---

15 "ಅಭಿಧಾಪುಚ್ಛಭೂತೈವ ಲಕ್ಷಣಾ" ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೫೫).

ಮಾತನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಎಷ್ಟು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ, ಇದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕೂಡಲೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಮಗೆ ಎಷ್ಟು ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ, ಗಮನವಿಟ್ಟು ವಿಭಜನೆಮಾಡಿದ ಹೊರತು, ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಸರಿಪಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದೇ ನಮಗೆ ಅರಿವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುವಂತೆ "ಅನಯಾ ಲಕ್ಷಣಯಾ... ವಿಶ್ವಮೇವ ವ್ಯಾಪ್ತಂ"[16] ("ಈ ಲಕ್ಷಣಾವ್ಯಾಪಾರ ವಿಶ್ವ ವನ್ನೇ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ"). ಲಕ್ಷಣೆ ವಾಗ್ವ್ಯವಹಾರದ ನಿತ್ಯ ಧರ್ಮ; ಕವಿಗಳ ಕಾಮಧೇನು; ಅನೇಕ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಜೀವದ್ರವ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಈ ಮಹಿಮೆ ಬರಲು ಇದರಿಂದ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಪ್ರಯೋಜನಾಂಶವೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಲೌಕಿಕ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಇದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಎಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವೆಂಬು ದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿಶದವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಇಲ್ಲಿ, "ಪ್ರಯೋಜನ"ವು ಶಬ್ದದ ಯಾವ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ? ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಕುಂಠಿತವಾಯಿತು. "ಕೇರಿ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಮನೆಗಳ ಸಾಲು" ಎಂಬುದು ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥ; ಇದು ಹೊಂದಲಿಲ್ಲ. ಮುಖ ತೋರಿಸಿ, ಅಪ್ರಯೋಜಕ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡವನಂತೆ ಅದು ತಲೆಮರಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹೋಗಲಿ; ಅದಾದಮೇಲೆ ಬಂದ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ ಯಿಂದಲೇ ಇಷ್ಟು ಅರ್ಥವೂ ಹೊರಟಿತು ಎನ್ನಬಹುದೆ? ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಣೆಯ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ನಿಯತವೆಂದು ಆಗಲೇ ಅರಿತಿದ್ದೇವೆ. ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವು ಸಂಗತವಾಗು ವಂತೆ ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿದಷ್ಟಕ್ಕೆ, ಎಂದರೆ "ಕೇರಿ=ಕೇರಿಯ ಜನರು" ಎಂದು ತಿಳಿಸಿ ದಷ್ಟಕ್ಕೆ, ಅದಕ್ಕೆ ನೇಮಕವಾಗಿರುವ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥವೆಲ್ಲ ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಜನರೂಪವಾಗಿ ಇನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೊಳೆಯುವ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆಗೆಲ್ಲಾ ಶಬ್ದದ ಬೇರೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರವೇ ಒದಗಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೇ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಇಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭವಶದಿಂದ, "ಕೇರಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಹಿಂದೆ ನಾವು ಸೂಚಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಹೇಳದೆಯೇ ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರದ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಸಾಧಿಸು ವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ "ಕೇರಿಯ ಜನರೆಲ್ಲ" ಎನ್ನದೆ "ಕೇರಿಯೆಲ್ಲ" ಎಂದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು. ಈ ಪ್ರಯೋಜನವೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ. "ತಾಯಿಯ ಮುಖವನ್ನು ಕಾಣು ತ್ತಲೇ ಮಗುವಿನ ಮುಖ ಅರಳಿತು" ಎಂಬ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ. "ಅರಳಿತು" ಎಂಬುದರಿಂದ ಹೊಳೆಯುವ ಪ್ರಯೋಜನವು ಶಬ್ದದ ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿ ಗಾಗಲಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗಾಗಲಿ ಗೋಚರವಲ್ಲ. ಮಗುವಿನ ಸಂತೋಷ, ಹಿಗ್ಗು, ಉಲ್ಲಾಸ —ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವುದು ಶಬ್ದದ ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರ.

ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಮೊದಲು, ಈ ಪ್ರಯೋಜನ

---

16 'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೫೭.

ವನ್ನೇ ಕುರಿತು ಒಂದೆರಡು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಲೋಕದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ ಸಂತತವಾಗಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದರೂ, ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಯೋಜನವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದೆಂದಾಗಲಿ, ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಗೋಚರವಾಗುವುದೆಂದಾಗಲಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವೇನೆಂದರೆ—ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಲಕ್ಷಣಾ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಹಾಗೆಲ್ಲ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನ ಹೊಳಪು ಗುಂದುತ್ತದೆ, ಅದರ ಮೊನೆ ಮೊಂಡಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ತಲೆಮಾರುಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾ ಬಂದಮೇಲೆ, ಮೊದಲು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿದ್ದದ್ದು ವಾಚ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರ ಬಂದು ಕಡೆಗೆ ತಾನೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೇ ಆಗಿಬಿಡುವ ನೆಲೆಗೆ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾದಂತೆಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಹ್ರಾಸವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದು ಕಡೆಗೆ ಶೂನ್ಯವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಪ್ರಯೋಜನವಿರಹಿತವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ ಇಂಥ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು "ರೂಢಿಲಕ್ಷಣಾ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.[17] ಭಾಷಾಪಥದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ರೂಢಿಲಕ್ಷಣೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಕಿಕ್ಕಿರಿದಿವೆ. ಒಂದೆರಡನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನೋಡೋಣ. "ಮಂಕು" ಎಂದರೆ ಬೆಳಕು ಕಡಮೆಯಾಗುವುದು; "ದೀಪ ಮಂಕಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. "ಅವನ ಬುದ್ಧಿ ಮಂಕಾಗಿದೆ" ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ಕನ್ನಡಿಗನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಹೊರಟಾಗ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನ ಉಜ್ಜ್ವಲವಾಗಿ ತೋರಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಅತಿ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಈ "ಮಂಕು" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಜನ ಈಗ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಮಂಕಾಗಿದೆ; ಅಳಿಸಿಯೇ ಹೋಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗೆಯೇ, "ಕುದಿ" ಎನ್ನುವುದು ನೀರು ಮೊದಲಾದ ಮೂರ್ತ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಮೊದಲು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಿತ್ತು; ಬಳಿಕ ಲಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಅಮೂರ್ತಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಈಗಲಾದರೆ "ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಕುದಿಯುತ್ತಿದೆ" ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ; ಇಲ್ಲಿ ಈಗ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ಪ್ರಯೋಜನ ಅತ್ಯಲ್ಪ.[18]

ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಂತೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಮಾತಾಡುವುದೇ ರೂಢಿ. ಅನುಕರಣಬಲದಿಂದ, ಅಭ್ಯಾಸಬಲದಿಂದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವಾಗ ಪ್ರಯೋಜನದ ದೃಷ್ಟಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಡುವವರಿಗೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಕೇಳುವವರಿಗೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನವು ಹೊಳೆಯುವಂತಿದ್ದರೂ ಅದು

---

[17] ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ "ಮೃತರೂಪಕ" (dead metaphor) ಎನ್ನುವುದು ರೂಢಿಲಕ್ಷಣೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದ; "dead metaphor" ಎನ್ನುವುದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯವೂ ಆಗಬಹುದು.

[18] "ಮಱುಗು" ಎಂಬ ಶಬ್ದ "ಕುದಿ" ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಅದಕ್ಕೂ "ಕುದಿ" ಎಂಬ ಅರ್ಥವೇ ಇತ್ತು; "ಮಱುಗುವ ಪಾಲ್ಗಳೆಯು ಪನಿಗಳಂ ಬೆರಸಿದವೋಲ್" (=ಕುದಿಯುವ ಹಾಲಿಗೆ ಮಜ್ಜಿಗೆಯ ಹನಿಗಳನ್ನು ಬೆರಸಿದಂತೆ) ಎಂದು ಕೂಡ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು ('ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ', ೧. ೫೮). ಈಗ ಆ ಅರ್ಥವೆಲ್ಲ ಮರೆಯಾಗಿ, "ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪರಿತಾಪಪಡು" ಎಂದು ನಿಂತಿದೆ. ಇದು ಶಬ್ದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಅಲ್ಪವಾಗಿದ್ದು ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯಲಾರದು. ಇಂಥ ರೂಢಿಲಕ್ಷಣೆಯ ಮತ್ತು ಅಲ್ಪ ಪ್ರಯೋಜನದ ಲಕ್ಷಣೆಯ ವಿಚಾರವು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದಾಗ ಅಪರಿಮಿತವಾದ ಪ್ರಯೋಜನ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ, ಅದೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದರೆ ಈ ಬಗೆಯದು; ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಈಗ ಕೊಡಬಹುದು.

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ 'ಭಾರತ'ದಲ್ಲಿ, ದ್ರೌಪದಿಯ ಸೀರೆಯನ್ನು ಸೆಳೆಯಲು ದುಶ್ಶಾಸನನು ತೊಡಗಿದ್ದಾನೆ. ಆ ತುಂಬಿದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮಾನವನ್ನು ಕಾಯುವವರು ಒಬ್ಬರೂ ಇಲ್ಲ. ಕೈಹಿಡಿದ ಪತಿಗಳೇ ಸುಮ್ಮನೆ ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ. ಆಗ, ಅನಾಥೆಯಾದ ದ್ರೌಪದಿ "ಪತಿಗಳೆನ್ನನು ಮಾಱಿ ಧರ್ಮಸ್ಥಿತಿಯ ಕೊಂಡರು" ಎಂದು ಹಲುಬುತ್ತಾಳೆ. "ತನ್ನ ಗಂಡಂದಿರು ಧರ್ಮವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಪತ್ನಿಗೆ ಮಾನಭಂಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವಳ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರು" ಎಂಬುದು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ. ಇದನ್ನು ಕವಿ ಹೀಗೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು; ಆದರೆ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಅತಿಶಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ನಿಜವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮಾರಾಟವೂ ಕೊಳ್ಳಾಟವೂ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತನ್ನನ್ನು ಮಾರಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಪತಿಗಳು ಧರ್ಮವನ್ನು ಕೊಂಡರೆಂದು ದ್ರೌಪದಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಬೆಲೆ! ಎಷ್ಟು ಅನುಚಿತವಾದ ವ್ಯಾಪಾರ ಇದು ಎಂಬ ಅಂಶವೂ, ಪತಿಗಳ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ದ್ರೌಪದಿಯ ರೋಷವ್ಯಥೆಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ.

ಕುಮಾರ ನಂಬಿಯಣ್ಣನು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ತೋರಿಸಿದ ಮಹಿಮೆಯೊಂದರಿಂದ ಅವನು ಕಾರಣಿಕ ಪುರುಷನೆಂಬುದನ್ನು ನರಸಿಂಗಮೊನೆಯರೆಂಬ ದೊರೆ ಅರಿತು ಮೆಚ್ಚಿ, ತಾನು ಅಪುತ್ರಕನಾದ ಕಾರಣ ವಾತ್ಸಲ್ಯವುಕ್ಕಿ ಆ ಶಿಶುವನ್ನು ಅವನ ತಾಯಿತಂದೆಗಳ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಪಡೆದು ತನ್ನ ತನಯನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಳಿಕ ಅವನನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಲಹಿದನೆಂಬುದನ್ನು ಹರಿಹರನು ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ:

> "... ಕುಮಾರನಂ ಕಣ್ ತೀವಿ ನೋಡಿ ತೆಗೆದಪ್ಪಿ ಮುಂಡಾಡಿ ಕೊಂಡಾಡಿ ಸವಿಗೆಳನೂಡಿ ಸುಕುಮಾರತೆಯನುಡಿಸಿ ಕಾಂತಿಗಳಂ ತೊಡಿಸಿ ಪರಿಮಳಮಂ ಮುಡಿಸಿ ನೇಹಮಂ ಕಾಪಿಟ್ಟು ನೆನಹಿನೊಳಚ್ಚೊತ್ತಿ ಮನದೊಳ್ ತೂಪಿಱಿದು ಚೆಲುವಂ ಸಲಹುವಂತೆ ... ಅಂದಂದಿಗೆ ಮೋಹಂ ಮೂವಡಿಸಿ ಸಲಹುತ್ತುಮಿರೆಯಿರೆ"
>
> ('ನಂಬಿಯಣ್ಣನ ರಗಳೆ', ೨. ೯೯—೧೦೫).

ಇದು ಲಕ್ಷಣಾವ್ಯಾಪಾರದ ಸುಗ್ಗಿ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತೊಡಿಸುವುದು ಆಭರಣಗಳನ್ನು; ಆದರೆ ನರಸಿಂಗ ಮೊನೆಯರು ಈ ಕುಮಾರನಿಗೆ ಕಾಂತಿಗಳನ್ನೇ ತೊಡಿಸಿದನಂತೆ! ಮುಡಿಸುವುದು ಹೂವನ್ನು; ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಮಳವನ್ನೇ ಮುಡಿಸಿದನಂತೆ! ಆಭರಣದ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಗುಣ

ಅದರ ಕಾಂತಿ; ಹೂವಿನ ಸಾರ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಪರಿಮಳ. ಸಂಬಂಧಮೂಲವಾದ ಲಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಕವಿ ಅಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಇಲ್ಲಿಯ ಅಲಂಕರಣದ ಲೋಕಾತಿಶಯತ್ವವೂ, ಇದರಿಂದ ನರಸಿಂಗಮೊನೆಯರ ವಾತ್ಸಲ್ಯವೂ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು "ನೇಹಮಂ ಕಾಪಿಟ್ಟು" ಎಂಬುದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ಕಾವಲಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಳುಗಳನ್ನು ನೇಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಾದರೆ ಅವರ ಹೆಸರನ್ನೇ ಎತ್ತದೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾವಲಿಗೂ ಮೂಲಕಾರಣವಾದ ಹೃದಯದ ಸ್ನೇಹವನ್ನೇ ಕಾವಲುಗಾರನೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದರ ಪ್ರಯೋಜನಾತಿಶಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ದುಷ್ಕರ. ಕಾವಲಿನ ಆಳು ಸಂಬಳಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಯುವವನು; ಅವನು ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪುವುದುಂಟು. ಸ್ನೇಹದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಶಂಕೆಗೇ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ; ಇತ್ಯಾದಿ, ಇತ್ಯಾದಿ.[19]

ಪ್ರಯೋಜನಸಹಿತವಾದ ಲಕ್ಷಣೆಯಿರುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವಿರುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಲಕ್ಷಣೆಯಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದೆ, ಶಬ್ದದ ಅಭಿಧಾವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಹೊರಡುವ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಸಂಗತವಾಗಿರುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಸ್ಫುರಿಸಬಲ್ಲುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ದೂರದೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣ ಹೊರಟಿರುವ ತನ್ನ ಕಾಂತನಿಗೆ ಪ್ರಿಯೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಇದು:

"ತೆರಳು, ತೆರಳುವೊಡೆ ನೀಯ ; ಪಥದಲಿ
ನಿನಗೆ ಮಂಗಳವೊದಗಲಿ.
ಎಲ್ಲಗೈದುವೆ ನೀನು, ನನಗೂ
ಅಲ್ಲೆ ಜನ್ಮವು ಲಭಿಸಲಿ."[20]

---

[19] ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಜನವು ಗೋಚರವಾಗುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಭಜನೆ ಮಾಡುವಾಗ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ, ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ—ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲೂ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬೇಗ ಸ್ಫುಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆ ಅರ್ಥದ ಅತಿಶಯವೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

[20] ಗಚ್ಛ ಗಚ್ಛಸಿ ಚೇತ್ ಕಾಂತ ಪಂಥಾನಃ ಸಂತು ತೇ ಶಿವಾಃ |
ಮಮಾಪಿ ಜನ್ಮ ತತ್ರೈವ ಭೂಯಾದ್ಯತ್ರ ಗತೋ ಭವಾನ್ ||

('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೨. ೧೪೧)

ಇದನ್ನು ದಂಡಿ ಆಶೀರ್ವಚನಾಕ್ಷೇಪಾಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಕೊಟ್ಟು,

ಇತ್ಯಾಶೀರ್ವಚನಾಕ್ಷೇಪೋ ಯದಾಶೀರ್ವಚನಾತ್ಮನಾ |
ಸ್ವಾವಸ್ಥಾಂ ಸೂಚಯಂತ್ಯೈವ ಕಾಂತಯಾತ್ರಾ ನಿಷಿಧ್ಯತೇ ||

ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮಂಗಳವುಂಟಾಗಲೆಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲದೆ, ಅವನು ಹೋಗಿ ಸೇರುವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ತನಗೂ ಜನ್ಮವುಂಟಾಗಲೆಂದು ಕೋರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಪ್ರಿಯನ ವಿಯೋಗವಾದಮೇಲೆ ತನ್ನ ಜೀವ ನಿಲ್ಲುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ತೋರ್ಪಡಿಸಿ ತನಗೆ ಅವನಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರೇಮಾತಿಶಯವನ್ನೂ, ನಾನು ಬದುಕಿರಬೇಕಾದರೆ ನೀನು ಹೊರಡಬೇಡ ಎಂಬ ನಿಷೇಧವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ "ಹೋಗು" ಎಂಬುದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಾದರೆ "ಹೋಗಬೇಡ" ಎಂಬುದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಿಗೂ ಪೂರ್ಣ ವಿರೋಧವಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ವಿಪರೀತ ಲಕ್ಷಣೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲವೆ ಎಂದು ಶಂಕಿಸಬಾರದು. ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ ಯಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಹೊಂದುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನೀರಸನಾದವನನ್ನು "ರಸಿಕಶಿಖಾಮಣಿ" ಎಂದು ಕರೆದಾಗ, ಆ ಶಬ್ದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಅಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ; ಆದಕಾರಣವೇ ಲಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ "ನೀರಸರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರೇಸರ" ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಪತಿಪ್ರಾಣೆ ಯಾದ ಹೆಂಗಸು ತನಗೆ ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟವಾದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ, ಪ್ರಿಯನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನ ವುಂಟಾಗದಿರಲಿ ಎಂದು ಅವನ ಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಅನುಮತಿ ಕೊಡುವುದು ಅಸಂಗತವಲ್ಲ, ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಮೊದಲು ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವರಿಬ್ಬರ ಪ್ರೇಮಾತಿಶಯ ಆಕೆಯ ಉಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಗೊತ್ತಾಗಿ, ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಆಶಯವೆಂದು ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರದ ಮೂಲಕ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಪ್ರಿಯನಂತೂ ಅದನ್ನು ಮನಗಾಣುವುದು ಖಂಡಿತ.

'ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ' ನಾಟಕದ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ: ವತ್ಸ ರಾಜನಿಗೆ ಪದ್ಮಾವತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಮದುವೆಮಾಡಲು ಏರ್ಪಾಡಾಗಿ ಮುಹೂರ್ತ ಒದಗಿಬಂದಿದೆ. ಆವಂತಿಕೆಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಾವತಿಯ ಆಶ್ರಿತಳಾಗಿರುವ ವಾಸವ ದತ್ತೆಯ ಕೈಯಲ್ಲೇ ವರಣಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಚೇಟಿ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಆಗ ವಾಸವದತ್ತೆಗೂ ಚೇಟಿಗೂ ಮಾತು ಹೀಗೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ:

> ವಾಸವದತ್ತೆ—ಅಳಿಯ ಹೇಗಿದ್ದಾನೆ ?
> ಚೇಟಿ—ಆರ್ಯೆ, ಹೇಳಬೇಕೆ ; ಅಂಥವನನ್ನು ಇದುವರೆಗೂ ನೋಡಿಯೇ ಇಲ್ಲ.
> ವಾಸವದತ್ತೆ—ಸಖಿ, ಹೇಳು ಹೇಳು. ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದಾನೆಯೆ ?
> ಚೇಟಿ—ಬಿಲ್ಲುಬಾಣಗಳಿಲ್ಲದ ಕಾಮದೇವನೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.
> ವಾಸವದತ್ತೆ—ಇಷ್ಟೇ ಸಾಕು, ಬಿಡು.
> ಚೇಟಿ—ಅದೇಕೆ, ಸಾಕು ಎಂದು ತಡೆಯುವೆ ?
> ವಾಸವದತ್ತೆ—ಪರಪುರುಷರ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಯುಕ್ತವಲ್ಲ . . .

ಇಲ್ಲಿ ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಕೊನೆಯ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ತಾನು ಒಬ್ಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ತಂಗಿಯೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಇವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳಿದ್ದಾಳೆ; ಅದನ್ನೇ ಸರ್ವರೂ ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಆದಕಾರಣ ವತ್ಸರಾಜನು ಇವಳಿಗೆ ಪರಪುರುಷ; ಚೇಟಿ ಇಷ್ಟೇ ಅರ್ಥವನ್ನು

ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಾಸವದತ್ತೆಗಾದರೆ, ತನ್ನ ಪತಿಯನ್ನು ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಮೆಚ್ಚಿದರೇ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯುಂಟಾಯಿತು; ಅದು ತಿಳಿಯಿತು. ಅವನ ಸೌಂದರ್ಯದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಬೇರೆಯವರಿಂದ ಕೇಳಿ ಅರಿಯಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ. (ಅಲ್ಲದೆ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ತಾನು ತೋರಿಸಿದರೆ ತನ್ನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟೀತು, ತನ್ನ ಗುಟ್ಟು ಬಯಲಾದೀತು ಎಂಬ ಶಂಕೆಯೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು.) ಆದಕಾರಣ ಸಮಂಜಸವಾದ ಈ ನಿಮಿತ್ತವನ್ನು ಹೇಳಿ ಚೇಟಿಯ ಮಾತನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲೆಂದೇ ಅವಳು ಈ ಮಾತನ್ನು ಆಡಿದ್ದಾಳು. ಹೀಗೆ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥ ಮುಗಿದಂತಿರುವಾಗ, ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ವತ್ಸರಾಜನ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ತಾನು ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಸುಟ್ಟು ಹೋದಳೆಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಅವನಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಿ ವಾಸವದತ್ತೆ ಅಗಲಿ ಬಂದಿದ್ದರೂ, ಇದುವರೆಗೂ ಅವನು ತನ್ನವನೇ ಆಗಿದ್ದನು. ಈಗ ಬೇರೊಬ್ಬಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಗಂಡನೇ ತನಗೆ ಪರಕೀಯನಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಕಷ್ಟದ ಸಂಗತಿ ಇನ್ನೊಂದುಂಟೆ? ಹೀಗೆ "ಪರಪುರುಷ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಸನ್ನಿವೇಶ ಬಲದಿಂದ ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರದ ಮೂಲಕ ಹೆಚ್ಚಿನದೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅತಿಶಯ ವಿಷಾದಕ್ಕೂ ದಾರಿಮಾಡುತ್ತದೆ. "ಆರ್ಯಪುತ್ರೋಽಪಿ ಪರಕೀಯಃ ಸಂವೃತ್ತಃ" ("ಆರ್ಯಪುತ್ರನೂ ಪರಕೀಯನಾಗಿಬಿಟ್ಟನು!") ಎಂಬುದು ಈ ಅಂಕ ದಲ್ಲೇ ಇನ್ನೆರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸವದತ್ತೆಯ ವಿಷಾದಗೀತೆಯ ಪಲ್ಲವಿಯಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯವಾಗಿರುವ ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಹೊಳೆದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಕೆಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವೂ ಕೆಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೂ ತಿಳಿದ ಬಳಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಹೊಳೆಯುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿ ಒಂದೇ ಸಲ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಬೇಕೆಂಬುದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಮತ್ತೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿ ಕೊಡಬಹುದು; ಅದು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ; ಹೀಗೆಯೇ. ಸನ್ನಿವೇಶಾದಿಗಳ ಮಹಿಮೆಯಿಂದ, ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೇ ಪ್ರತೀತವಾಗಬಹುದು. ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವ ಒಂದು ಉದಾ ಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ: ಮಳೆ ಕಾಲುತೆಗೆದು, ಭೀಕರವಾದ ಬರಗಾಲವೊದಗಿದಾಗ ನಡೆದಿರಬಹುದಾದ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಹಳ್ಳಿಯ ಅಜ್ಞಾತ ಕವಿಯೊಬ್ಬನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಒಕ್ಕಲಗೇರ್‍ಯಾಗ, ಮಳೆರಾಜ—ಅವರು
ಮಕ್ಕಳ ಮಾರ್‍ಯಾರು, ಮಳೆರಾಜ ;
ಮಕ್ಕಳ ಮಾರಿ ರೊಕ್ಕ ತಕ್ಕೊಂಡು
ಭತ್ತಂತ ತಿರುಗ್ಯಾರು ಮಳೆರಾಜ !

ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮಾರಬೇಕಾದರೆ, ಜೀವನ ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. "ಭತ್ತ ಅಂತ ತಿರುಗ್ಯಾರು" ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ, ಹೊಟ್ಟೆಗೆ

ತಿನ್ನಲು ಬೇಕಾದ ಭತ್ತವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಅಲೆದಲೆದರೂ ಅದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ; ಬೆಳೆ ಭಸ್ಮವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದೊರೆಯದ ಈ ಭತ್ತವನ್ನು ಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ರೊಕ್ಕವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮಾರಿ. ಮಕ್ಕಳಿಗಿಂತ ಭತ್ತ ಪ್ರಿಯವಾಯಿತು! ಪ್ರಕೃತಿ ಮುನಿಸುಗೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಜನರ ಸ್ಥಿತಿ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಇಳಿಯಿತು!—ಹೀಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಪರಂಪರೆ ತರಂಗಮಾಲೆಯಂತೆ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಲಕ್ಷಣ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉದಿಸುವ ವಿಸ್ಮಯ ಮಿಶ್ರವಾದ ವ್ಯಥೆಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಮುಳುಗಿದಲ್ಲದೆ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ, ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿ, ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿ ಎಂದು ಮೂರು ಶಬ್ದ ವ್ಯಾಪಾರಗಳುಂಟು. ಇವುಗಳಿಂದ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ, ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಸಂಕೇತದ ಮೂಲಕ ಶಬ್ದದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ; ಇದನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ "ವಾಚಕ" ಎಂದು ಸಂಜ್ಞೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ತಟ್ಟಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗೆ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯುಂಟಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ; ಇದನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ "ಲಾಕ್ಷಣಿಕ" ಅಥವಾ "ಲಕ್ಷಕ" ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇನ್ನು ಉಳಿದದ್ದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ. ಇದನ್ನು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಬ್ದವೂ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥವೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರವನ್ನುಳ್ಳದ್ದಕ್ಕೆಲ್ಲ—ಅದು ಶಬ್ದವಾಗಲಿ ಅರ್ಥವಾಗಲಿ—"ವ್ಯಂಜಕ"ವೆಂದು ಹೆಸರು. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಾದಿಗಳಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಸೂಚಿತವಾಗುವುದಿರಲಿ. ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೇ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೂ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲವೆಂದು ಮೇಲೆ ನೋಡಿದೆವು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಂತೂ ಇದು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ.

ಕವಿಯ (ಅಥವಾ ವಕ್ತೃವಿನ) ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯವಾಗದೆ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಅರಿವಿಗೆ ನಿಲುಕುವುದೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವಷ್ಟೆ. ಇಂಥ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯವುಂಟೆಂದು ಅರಿಯುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟುವುದು ಸಹಜ, ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಹೃದಯತೆ ಬೇಕು, ಪ್ರತಿಭೆ ಬೇಕು, ಹೀಗೆಂದರೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಅತ್ಯಂತ ಅನಿಯತವೆಂದೂ, ಒಂದು ಮಾತಿಗೆ ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಊಹೆಯನ್ನು ವಿಶೃಂಖಲವಾಗಿ ಹರಿಯಬಿಟ್ಟು ಅರ್ಥಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಬಹುದೆಂದೂ ತಾತ್ಪರ್ಯವಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥವೇನನ್ನೂ ವಾಚಕನು ಹುಟ್ಟುಗಟ್ಟಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಕವಿಯ ಮಾತಿನ ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಸಾಕು. ಒಂದು ಕಡೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವುಂಟೆಂದು ಬೆರಳುನೀಡಿ ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಇದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೂಡಿದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ನಿಯಮನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ಸೂಚಿಕೆಗಳುಂಟು. ಮಾತನ್ನು ಆಡುವವರು ಯಾರು? ಕೇಳುವವರು ಯಾರು? ಆಡುವಾಗ ಹತ್ತಿರ ಯಾರಾದರೂ ಇದ್ದರೆ? ಮಾತು ಹೊರಟ ಸಂದರ್ಭವೇನು? ಎಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದು? ಯಾವಾಗ ಹೇಳಿದ್ದು? ಹೇಳಿದ ರೀತಿ ಎಂಥದು? ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವೇನಾದರೂ ಉಂಟೆ?— ಈ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. (ಲೋಕವ್ಯವಹಾರ

ದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಒಬ್ಬರ ಇಂಗಿತವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೀಗೆಯೇ ತಾನೆ.) ಒಂದೊಂದು ಕಡೆ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷತ್ವ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಾಲ್ಕಾರು ಅಂಶಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು.[21]

ಅಂತೂ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗಮನಿಸಿ, ಇವು ಹದಗೊಳಿಸಿದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾವಕನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಕವಿಹೃದ್ಗತವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ, ಸವಿತುಂಬಿದ ಹಣ್ಣಿನಂತೆ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

---

21 ವಕ್ತೃಬೋದ್ಧವ್ಯಕಾಕೂನಾಂ ವಾಕ್ಯವಾಚ್ಯಾನ್ಯಸನ್ನಿಧೇಃ |
ಪ್ರಸ್ತಾವದೇಶಕಾಲಾದೇರ್ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಾತ್ ಪ್ರತಿಭಾಜುಷಾಂ |
ಯೋಽರ್ಥಸ್ಯಾನ್ಯಾರ್ಥಧೀಹೇತುರ್ವ್ಯಾಪಾರೋ ವ್ಯಕ್ತಿರೇವ ಸಾ ||
('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೩. ೧–೨)

೧೬. ಧ್ವನಿಪ್ರಭೇದಗಳು

ಒಂದು ಅರ್ಥವು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಹೊಳೆದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೇ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆದು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂಬ ನಿಶ್ಚಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅದನ್ನು ಅರಿತ ಮೇಲೂ ಮನಸ್ಸು ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲದೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಾದಿಗಳ[1] ಕಡೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಹೀಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಪ್ರಧಾನ, ಅಪ್ರಧಾನ ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಈಗ ಅಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ:

'ಪಂಚರಾತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಗೋಗ್ರಹಣಸಮಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರನೂ ಬೃಹನ್ನಳೆಯೂ ಹೋಗಿ ಕೌರವರ ಮೇಲೆ ನಡಸಿದ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಭಟನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ,

"ಕೃತಾ ನೀಲಾ ನಾಗಾಃ ಶರಶತನಿಪಾತೇನ ಕಪಿಲಾಃ..."
("ಕರಿದೆನಿಸಿರ್ದ ದಂತಿಘಟೆ ಪಿಂಗಳಮಾದುದು ಬಾಣಪಾತದಿಂ...")[2]

ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಲೇ, "ಆನೆಗಳ ಮೊದಲಿನ ಬಣ್ಣ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುವಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವುಗಳ ಮೈಮೇಲೆಲ್ಲಾ ರಕ್ತ ಚಿಮ್ಮಿತು" ಎಂಬುದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಪ್ಪಗಿರುವ ಆನೆಗಳ ದೇಹ ಪಿಂಗಳವಾಯಿತು ಎಂಬ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲೇ ಚಮತ್ಕಾರ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ವರ್ಣಪರಿವರ್ತನೆ ಆದದ್ದು ಹೇಗೆ?— ಅತಿಶಯವಾಗಿ ರಕ್ತ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯಿತು; ಅದರಿಂದ ದೇಹದ ಕಪ್ಪೆಲ್ಲವೂ ಕೆಂಪಾಯಿತು: ಈ ಬಗೆಯಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗ್ರಹಣ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೊಂದು ಹೊಳೆದರೂ ಪ್ರತೀತಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೇ ಮರಳುತ್ತದೆ; ಇಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದ ಕಾರ್ಯವೇನೆಂದರೆ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಅದರ ಸೊಗಸನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು. ಹೀಗೆ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಪರಿಭಾವಿಸಿ, ಬಳಿಕ ಅದರಿಂದ, ಧನುರ್ಧರರ ಕೈಚಳಕವೂ ಯುದ್ಧದ ಭೀಷಣತೆಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದೆಲ್ಲ ಮುಂದಿನ ಮಾತು. "ಮೈ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ರಕ್ತ ಚಿಮ್ಮಿತು" ಎಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವಷ್ಟನ್ನೇ ತೆಗೆದು

---

[1] ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತೇವೆ; ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೂ ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.—ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

[2] 'ಪಂಚರಾತ್ರ', ೨. ೨೨. ಕನ್ನಡದ ಅನುವಾದ ದೇವಶಿಖಾಮಣಿ ಅಳಸಿಂಗರಾಚಾರ್ಯರದು.

ಕೊಂಡಲ್ಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಎಂದರೆ ಅದು ಗೌಣ (ಅಥವಾ ಗುಣೀಭೂತ) ವಾಗಿರುವುದು, ನಿಜ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ "ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯ" ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸ್ವರೂಪ, ಪ್ರಭೇದ, ಸ್ಥಾನ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥವು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು.

ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಎಂದರೆ ವ್ಯಂಜಕವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮನೋಹರವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ "ಧ್ವನಿ"ಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಹೀಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಒಂದು ಒಳಭೇದ. ಧ್ವನಿಯೆಲ್ಲವೂ ಯಾವಾಗಲೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವೇ; ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಯಾವಾಗಲೂ ಧ್ವನಿಯಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ?—ಇದಕ್ಕೆ ಸಹೃದಯನ ಅನುಭವವೇ ಪರಮ ಪ್ರಮಾಣ. ಆದರೆ ಒಂದು ಹೆಗ್ಗುರುತನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ, ಅದರ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದಷ್ಟಕ್ಕೇ ಪ್ರತೀತಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ; ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೇನಾದರೂ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೂ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತೀತಿ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯುವಾಗ ಯಾವುದು ರಮ್ಯವೋ ಅದರ ಕಡೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಒಲಿಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪರಿಭಾವನೆಯಲ್ಲೇ ಆಹ್ಲಾದಮಯವಾದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾ ಮನಸ್ಸು ಎಲ್ಲಿ ನೆಲಸುತ್ತದೋ ಅದೇ ಪ್ರಧಾನ.[3] ಯಾವುದಾದರೂ ಕಾರಣದಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತಲೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೇ ಸುಂದರವೆಂದು ತೋರಿದರೆ, ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಾಲೆಯಾಟದಲ್ಲಿ "ಅಜ್ಜಿ"ಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋದ ಮಗು ನಿಮಿತ್ತಾಂತರದಿಂದ ಅವಳ ಬಳಿಗೇ ಓಡಿಬರುವಂತೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೇ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತದೆ; ಅಲ್ಲಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಬೇರೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗುವುದು ಹೀಗೆಯೇ. ಈ ಬಗೆಯ ಮಾನಸಿಕ ಕಾರ್ಯವೆಲ್ಲ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಅತಿಕ್ಷಿಪ್ರ. ಅದನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ ವಿಭಜನೆಮಾಡಿ ನೋಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದವು ಅಖಂಡವಾಗಿ ಅನನ್ಯ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ನಡೆಯತಕ್ಕದ್ದು. ಅದರಲ್ಲೇ ನಾವು ಮಗ್ನರಾಗಿರುವಾಗ ಪ್ರತೀತಿಯ ಚಲನವಲನಗಳು ಯಾವುವೂ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಮೇಲು ಕೀಳೆಂಬ ತಾರತಮ್ಯವುಂಟಾಗುವುದು. ಆದಕಾರಣ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದರೆ ಪೃಥಕ್ಕರಣದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರವಾದರೂ ನಡೆಯಲೇಬೇಕು.

ಹಿಂದೆ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಕೆಲವು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಮಾಡಿದೆವಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯಾಸದ ಫಲ

---

[3] "ಚಾರುತ್ವೋತ್ಕರ್ಷನಿಬಂಧನಾ ಹಿ ವಾಚ್ಯವ್ಯಂಗ್ಯಯೋಃ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ವಿವಕ್ಷಾ" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೩೭).

ಎಷ್ಟು ಶುಷ್ಕವೆಂಬುದನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅದರ ಅರಿವನ್ನು ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಬಿಡುವುದೇ ಲೇಸು. ಆದರೆ ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ; ಇಂಥ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳೂ ಹಿಂದೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇದ್ದುವು; ಆದರೆ ಅವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಲುಪ್ತವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಈಗ ಗಮನಿಸೋಣ.

ರನ್ನನ 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನು ಭೀಷ್ಮನ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಒಂದು ದಿನದಮಟ್ಟಿಗೆ ವೈಶಂಪಾಯನ ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಜಲಸ್ತಂಭನ ವಿದ್ಯೆಯ ಬಲದಿಂದ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಸುಳಿವನ್ನು ತಿಳಿದ ಪಾಂಡವರು ಕೊಳದ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ಹೊರಹೊರಡಿಸಲು ಯತ್ನಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮಿಕ್ಕವರ ಮೂದಲಿಕೆಗಳು ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜನವಾದ ಬಳಿಕ ಭೀಮನು ಉಪಹಾಸೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ಹಂಗಿಸಿ, ಸಿಂಹನಾದ ಮಾಡುವನು;

ಆ ರವಮಂ ನಿರ್ಜಿತ ಕಂ
ಠೀರವರವಮಂ ನಿರಸ್ತಘನರವಮಂ ಕೋ- |
ಪಾರುಣನೇತ್ರಂ ಕೇಳ್ದಾ
ನೀರೊಳಗಿರ್ದುಂ ಬೆಮರ್ತನುರಗಪತಾಕಂ || (೬. ೨೨)

—ಭೀಮನ ಧ್ವನಿ ಹೇಗಿತ್ತು, ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ಏನಾಯಿತು ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕವಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಸಿಂಹದ ಗರ್ಜನೆಯನ್ನೂ ಮೋಡದ ಮೊಳಗನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿದ ಭೀಮನ ಆರ್ಭಟವು "ವಿಭಾವ"; ಕೊಳದ ತಳದ ನೀರಿನ ಶೈತ್ಯವನ್ನು ಕೂಡ ಮುರಿಯುವಷ್ಟು ಕಾವು ದುರ್ಯೋಧನನ ದೇಹದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹಬ್ಬಿ ಅವನ ಮೈ ಬೆವರಿದ್ದು "ಅನುಭಾವ." ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿರುವ ಈ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ, ದುರ್ಯೋಧನನಲ್ಲಿ ಧಗ್ಗನೆ ಉರಿದೆದ್ದ ಕ್ರೋಧದ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗಿ ತನ್ಮಯತೆಯ ಬಲದಿಂದ ರೌದ್ರರಸದ ಅನುಭವವು ನಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿಗೆ ರೌದ್ರರಸವೇ ವಿಶ್ರಾಂತಿಸ್ಥಾನ. ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿವಿಶೇಷವನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? "ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ಕ್ರೋಧವುಂಟಾಯಿತು" ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಲ್ಲಾ ಎಂಬುದಾಗಿ ಯಾರಾದರೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಹುದು. ನಿಜ; "ಕ್ರೋಧ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇನೋ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದೊಂದು ಸಂಜ್ಞೆ ಮಾತ್ರ. ಕೇವಲ ಅದನ್ನೇ ಜಪಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವ ನಮಗೆ ಬರಲಾರದು. ಇದು "ಸಿಹಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದದಂತೆ. ಅದನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸುಖವುಂಟು? ಆದರೆ ಸಕ್ಕರೆ ನಾಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳಲಿ; "ಸಿಹಿ" ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಹಂಗೇ ಇಲ್ಲದೆ ಅದರ ಸವಿ ನಿಯತವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.[4]

---

[4] ರಸಗಳು "ಸ್ವಶಬ್ದಾಸ್ಪದ" ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾ ಕುಂತಕನು ಬರೆದಿರುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ; "ತದಿದಮುಕ್ತಂ ಭವತಿ—ಯತ್ ಸ್ವಶಬ್ದೈಃ ಅಭಿಧೀಯಮಾನಾಃ ಶ್ರುತಿ

ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳು ಸವಿಗೆ ಸಕ್ಕರೆಯಿದ್ದಂತೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಅವನ್ನು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿದರೆ ಸಾಕು; ರಸವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಭಾವವೂ ಅಷ್ಟೇ, ಅನುಭಾವವೂ ಅಷ್ಟೇ, ಅತ್ಯುಜ್ಜ್ವಲವಾಗಿವೆ. ಭೀಮನ ಧ್ವನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ; ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ದುರ್ಯೋಧನನ ಮೇಲೆ ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಆಗಿರಬೇಕು. ಇನ್ನು, ದುರ್ಯೋಧನನ ಕಣ್ಣು ಕೆಂಡವಾದದ್ದು ಹಾಗಿರಲಿ; ಆ ತಣ್ಣೀರಿನೊಳಗೂ ಅವನ ಮೈಕಟ್ಟು ಬೆವರಿಟ್ಟಿತೆಂಬ ಅನುಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಂಜಕ ಬೇರೆ ಯಾವುದಿದೆ! "ಉರಗಪತಾಕ" ಎಂದು ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ಕರೆದಿರುವುದರಲ್ಲೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯವುಂಟು. ಉರಗದಂತೆ ಅವನೂ ರೋಷದಿಂದ ಸಿಡಿದೇಳುವವನೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಸ್ಫುರಿಸಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ಅನುಭಾವಕ್ಕೇ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ:

ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ವಿಶೇಷಕ್ಕೆ "ರಸ" ವೆಂದು ಹೆಸರಷ್ಟೆ. ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ರಸವೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ; ಇದು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ವಾಚ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೆಲ್ಲವೂ ರಸವೇ ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕೆಳಗಿನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಆನಂದವರ್ಧನನು ತನ್ನ 'ವಿಷಮಬಾಣಲೀಲೆ'ಯೆಂಬ ಪ್ರಾಕೃತ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಚ್ಛಾಯೆ ಇದು;[೮] ಕಾಮದೇವನು ಅಸುರರ ಮೇಲೆ ದಾಳಿಯಿಟ್ಟದ್ದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ:

ತತ್ ತೇಷಾಂ ಶ್ರೀಸಹೋದರರತ್ನಾಹರಣೇ ಹೃದಯಮೇಕರಸಂ |
ಬಿಂಬಾಧರೇ ಪ್ರಿಯಾಣಾಂ ನಿವೇಶಿತಂ ಕುಸುಮಬಾಣೇನ ||

[ಸಿರಿಯೊಡಹುಟ್ಟಿದ ರತ್ನವ ಸೆಳೆತರು-
ವೊಂದೆ ಲಾಲಸೆಯ ಹೃದಯವನು
ಪ್ರಿಯೆಯರ ಬಿಂಬಾಧರದಲಿ ದೈತ್ಯರಿ-
ಗಿಂಬುಗೊಳಿಸಿದನು ಕುಸುಮೇಷು.]

ಸಮುದ್ರಮಂಥನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಉದಿಸಿಬಂದ ಅತಿಶಯೋತ್ಕರ್ಷವುಳ್ಳ ರತ್ನಗಳನ್ನು ಈ ಅಸುರರು ಬಯಸಿದ್ದು; ಇಂದ್ರನ ವಶದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ರತ್ನಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಒಂದೇ ತತ್ಪರತೆ ಇವರಿಗೆ. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ದೇವನಗರದ ಮೇಲೆ ದಾಳಿಯಿಡಲು ಇವರು

ಪಥಮವತರಂತಃ ಚೇತನಾನಾಂ ಚರ್ವಣಚಮತ್ಕಾರಂ ಕುರ್ವಂತೀತ್ಯನೇನ ನ್ಯಾಯೇನ ಧೃತಪೂರಪ್ರಭೃತಯಃ ಪದಾರ್ಥಾಃ ಸಶಬ್ದೈರಭಿಧೀಯಮಾನಾಃ ತದಾಸ್ವಾದ ಸಂಪದಂ ಸಂಪಾದಯಂತೀತ್ಯೇವಂ ಸರ್ವಸ್ಯ ಕಸ್ಯಚಿದುಪಭೋಗಸುಖಾರ್ಥಿನಃ ತೈರುದಾರ ಚರಿತೈಃ ಅಯತ್ನೇನೈವ ತದಭಿಧಾನಮಾತ್ರಾದೇವ ತ್ರೈಲೋಕ್ಯರಾಜ್ಯಸಂಪತ್‌ಸೌಖ್ಯಸಮೃದ್ಧಿಃ ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯತೇ ಇತಿ ನಮಸ್ತೇಭ್ಯಃ'' ('ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ಪು. ೧೪೪).

[೮] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೧೧.

ತವಕಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಅತ್ತ ನಟ್ಟಿದ್ದ ಇವರ ಹೃದಯವನ್ನು ಕೇವಲ ಕೋಮಲಾಯುಧನಾದ ಮನ್ಮಥನು ಇತ್ತ ತಿರುಗಿಸಿ ಪ್ರಿಯೆಯರ ತುಟಿಯನ್ನು ಸವಿಯುವುದರಲ್ಲೇ ನಿರತವಾಗುವಂತೆ, ಅಲ್ಲೇ ಸುಖಸಾರವನ್ನು ಕಾಣುವಂತೆ, ಮಾಡಿದನು. ಇದಿಷ್ಟೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ವಿಸ್ತಾರವೇ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಅಸುರರ ಹೃದಯವು ಮೊದಲು ಕಾಮಿಸಿದ್ದ ಅನರ್ಘ್ಯರತ್ನಕ್ಕೂ ಈಗ ಸಂತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಸವಿಯುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಿಯಾಧರಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.[6] ಆ ರತ್ನದಂತೆಯೇ ಈ ತುಟಿಯೂ ರಮ್ಯ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಹೊಳೆದು ಮನಸ್ಸು ಅದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾದೃಶ್ಯ ಇದುವರೆಗೆ ಆ ಅಸುರರಿಗೂ ತೋರಿರಲಿಲ್ಲ; ಇದರ ಕಡೆಗೆ ಅವರ ಗಮನ ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಮದನನು ವಿಜಯಿಯಾದನು.

ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿರುವ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿರುವಂತೆ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆ ರೀತಿ ಮಾಡಿ, "...ರತ್ನದಂತೆ ಪ್ರಿಯಾಧರವು ಹೃದಯಗ್ರಾಹಿಯಾಯಿತು..." ಎಂದು ಹೇಳಿದಲ್ಲಿ, ಅದು ಉಪಮಾಲಂಕಾರದ ರೂಪವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಯಾವುದು ಉಪಮಾಲಂಕಾರವಾಗುತ್ತಿತ್ತೋ ಅದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯೋಪಮೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಂತೂ ವಾಚ್ಯವನ್ನು ದಾಟಿ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಆಸ್ವಾದದಲ್ಲೇ ಮನಸ್ಸು ನೆಲಸುವುದರಿಂದ ಇದು ಉಪಮಾಧ್ವನಿಯೇ ಸರಿ. ಈ ಬಗೆಯ ಧ್ವನಿಗೆ "ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿ"ಯೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[7] ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಕವಿಪ್ರತಿಭಾವ್ಯಾಪಾರದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳು; ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿರುವ "ಅಲಂಕಾರ"ಕ್ಕೂ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಬೀಜ. ಇದು ವಾಚ್ಯವಾಗದೆ ಧ್ವನಿತವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ ಪ್ರಚೋದನೆ ಉಂಟಾಗಿ ಇದರ ಸೊಗಸು ಹಲವು

---

[6] "ಅತ್ರ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿರ್ವಾಚ್ಯಾಲಂಕಾರಃ; ಪ್ರತೀಯಮಾನಾ ಚ ಉಪಮಾ" ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೧೧೧).

[7] "ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿ"ಯೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕೇಳಿ ಒಂದು ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟಬಹುದು. ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು ಶರೀರದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಂತೆ. ಧ್ವನಿತವಾದ ಅರ್ಥವು ನಿಜವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರ್ಯ. ಅದನ್ನು ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೆ? ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೀಗೆ: ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು "ಅಲಂಕಾರ" ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ನಿರ್ದೇಶ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ. "ಬ್ರಾಹ್ಮಣಶ್ರಮಣ ನ್ಯಾಯ"ವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ಬೌದ್ಧಸಂನ್ಯಾಸಿಯಾದ ಬಳಿಕ ಅವನ ಹಿಂದಿನ ಜಾತಿ ಉಳಿಯದಿದ್ದರೂ ಅವನ ಪೂರ್ವೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು "ಬ್ರಾಹ್ಮಣಶ್ರಮಣ" ಎನ್ನುವರಷ್ಟೆ. (ಬ್ರಾಹ್ಮಣಕ್ರೈಸ್ತ, ಶೂದ್ರಕ್ರೈಸ್ತ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕರು ಹೋಲಿಸಬಹುದು.) ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ವಾಚ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಯಾವುದು ಅಲಂಕಾರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತೋ ಅದು ಈಗ ಇಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ.

ಮಡಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ "ಉಪಮೆ"ಯಂತೆ ಮಿಕ್ಕ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಧ್ವನಿತವಾಗ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಬೆಳಸಲು ನಮಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಧ್ವನಿತವಾದ ಅರ್ಥಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ, ರಸಧ್ವನಿಯೂ ಅಲಂಕಾರ ಧ್ವನಿಯೂ ಅಲ್ಲದಿರುವುದಕ್ಕೆಲ್ಲ ವಸ್ತುಧ್ವನಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡ ಬಹುದು. ಕೆ. ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಕಲ್ಕಿ ಎಂಬ ಕವನದ ಕೊನೆಯ ಸಾಲುಗಳು ಇವು:

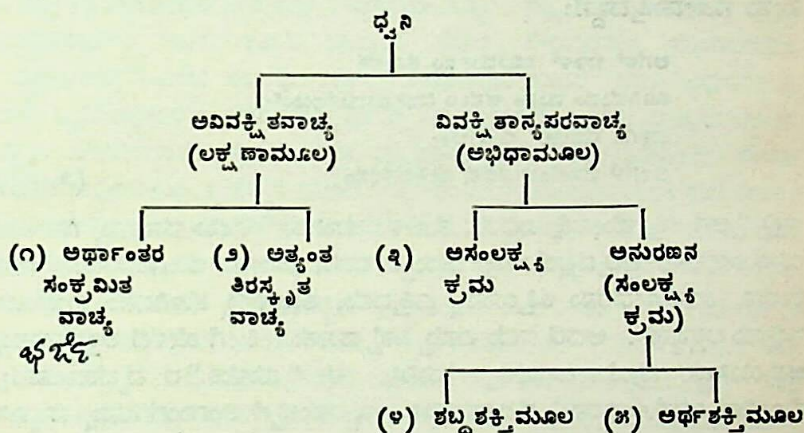
"ಕಲ್ಕಿ ! ಕಲ್ಕಿ !" ಎನ್ನುತ ಚೀರಿ
ಕನಸೊಡೆದೆದ್ದೆ !
ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯ ನಿದ್ದೆ ?

('ಪಾಂಚಜನ್ಯ', ಪು. ೭೨)

ಕವಿ ನಿದ್ದೆಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಕಲ್ಕಿಯ ಕರಾಳಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಬಡಬಗ್ಗರ ಗೋಳನ್ನು ಅಸಡ್ಡೆಮಾಡಿ ಮೆರೆದ ಶ್ರೀಮಂತರ ರಕ್ತ ವನ್ನು ಹೀರಲು ಈ ಅವತಾರಮೂರ್ತಿ ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ; ರಕ್ತದ ನದಿಯನ್ನೇ ಕುಡಿದರೂ ಸರ್ವರನ್ನೂ ಭಕ್ಷಿಸಿದರೂ ಅವನ ದಾಹ ಹಸಿವುಗಳು ತೀರವು. ಕವಿ ಒಂದು ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಈ ಭಯಂಕರ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಕಲ್ಕಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ಇವನ ಕಡೆಗೂ ಹರಿದು ಅವನು ಇತ್ತ ನುಗ್ಗುವನು. ಆಗ ಕವಿ ಚಿಟ್ಟನೆ ಚೀರಿ ನಿದ್ದೆಯಿಂದ ಏಳುವನು; ಕನಸು ಒಡೆಯುವುದು. ಇದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂದರ್ಭ. ಈಗ ಕೊನೆಯ ಚರಣವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ: "ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯ ನಿದ್ದೆ?" ಇಷ್ಟು ಭಯಂಕರವಾದ ಕನಸನ್ನು ಕಂಡು ಎಚ್ಚರಗೊಂಡ ಬಳಿಕ ನನಗೆ ನಿದ್ದೆ ಬರುವುದುಂಟೆ?—ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ. ಇದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿದರೂ, ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವೆಲ್ಲ ಮುಗಿದಿದ್ದರೆ ಈ ಉಜ್ಜ್ವಲವಾದ ಕವನಕ್ಕೆ ಸಪ್ಪೆಯಾದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಕನಸಿನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅನುಶೀಲನ ಮಾಡಿಕೊಂಡುಬಂದವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತವಾದ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ "ನಿದ್ದೆ" ಎಂದರೆ ನಿಜವಾಗಿ "ಮನಸ್ಸಿನ ನೆಮ್ಮದಿ." ಜಗತ್ತಿನ ವಿಷಮಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಕಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ದರ್ಶನ ಪಡೆದ ಕವಿಗೆ ಇನ್ನು ಮನಸ್ಸು ನೆಮ್ಮದಿಯಾಗಿ ನಿಶ್ಚಿಂತೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದೆಲ್ಲಿ ಬಂತು ! ಇದುವರೆಗೆ ಕನಸಿನ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದವನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಲೋಕದ ದುಃಖದುರಿತಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಟ್ಟಿತು. ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿದ್ದ ಮನಸ್ಸು ಕದಡಿಹೋಯಿತು !—ಇದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತುಧ್ವನಿ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಒಂದು ರಸವೂ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತದೆ: ಆದರೆ ಅದರ ವಿಚಾರ ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಕೃತ.

ವಸ್ತು, ಅಲಂಕಾರ, ರಸ — ಎಂಬುದು ಧ್ವನಿವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜಕವನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೇ ತಂದುಕೊಳ್ಳದೆ, ಕೇವಲ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ವಿಭಾಗ ಮಾಡಿದ್ದಾಯಿತು. ಆದರೆ, ವ್ಯಂಜಕವಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಲಕ್ಷಣಾ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅಭಿಧಾವ್ಯಾಪಾರವೂ ವ್ಯಂಜನಾ ವೃತ್ತಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡಬಹುದು; ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಶಬ್ದವೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ

ಅರ್ಥವೂ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಿರಬಹುದು. ಈ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ವೈವಿಧ್ಯವು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ವ್ಯಂಜಕಗಳ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಧ್ವನಿಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಭಾಗ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆಲ್ಲ ಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ವಾಚ್ಯಾಲಂಕಾರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಅತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತೆಂದು ನಮಗೆ ತೋರುವುದಲ್ಲವೆ! ಧ್ವನಿಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಇದಕ್ಕೆ ನೂರುಮಡಿಯಾಗಬಹುದು. ಈ ಗಣಿತ ಕ್ಲೇಶಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ದೂರದಿಂದಲೇ ಕೈಮುಗಿಯುತ್ತೇವೆ. ಕಡೆಗೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ' ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಭೇದಗಳಷ್ಟನ್ನಾದರೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಕೂಡ ನಮಗೆ ಅವಕಾಶ ಸಾಲದು; ಅದು ಅನಾವಶ್ಯಕವೂ ಹೌದು. ಅಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಮೂಲವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ತೋರಿಸಬಹುದು:



ಈ ವಿಭಾಗದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಒಂದೆರಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ, ಒಂದೆರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಲು ಈ ಮುಂದೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಹೊರಡುವ "ಅವಿವಕ್ಷಿತವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ" ಎಂಬ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮೊದಲು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಲಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ, ಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ ಎಂದು ಎರಡು ಭೇದಗಳುಂಟಷ್ಟೆ. (ಗೌಣೀ ಲಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಎಣಿಸದೆ ಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣೆಯೊಂದಿಗೇ ಸೇರಿಸಿಬಿಡಬಹುದು; ಏಕೆಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ.) ಈ ಎರಡು ಭೇದಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅರ್ಥಾಂತರಸಂಕ್ರಮಿತವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ, ಅತ್ಯಂತತಿರಸ್ಕೃತವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ ಎಂದು ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

"ಅರ್ಥಾಂತರಸಂಕ್ರಮಿತವಾಚ್ಯ" ದಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ತಟ್ಟಿದರೂ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಅದನ್ನೂ ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮರ್ಪಕವಾದ

ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ("ಭರ್ಜಿಗಳು ನುಗ್ಗಿದುವು" ಎಂಬ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.) ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಯೋಜನವೇ ಧ್ವನಿ.

ಇದಕ್ಕೆ ಜನ್ನನ 'ಯಶೋಧರಚರಿತೆ'ಯಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ರಾಣಿ ಅಮೃತಮತಿ ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನು ಅಷ್ಟಾವಂಕನೆಂಬ ಕೀಳು ಮಾವುತನಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ, ಅವಕಾಶ ದೊರೆತಾಗಲೆಲ್ಲ ಈ ಜಾರನ ಸಹವಾಸದಲ್ಲಿರುವಳು. ಅವಳ ಪತಿ ಯಶೋಧರನಿಗೆ ಸಂಶಯ ಹುಟ್ಟಿ, ತನ್ನ ಮಡದಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕೆಂದು ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಅವನು ಹುಸಿನಿದ್ದೆಯಲ್ಲಿರಲು, "ಅರಸನ ತೋಳ್‌ಸೆಜ್ಜೆಯಿಂ ನುಸುಳ್ದು ಅರಸಿ ಜಾರನಲ್ಲಿಗೆ ಪೋದಳ್. ಬೆನ್ನೊಳೆ ಪೋದಂ ದೋಷದ ಬೆನ್ನೊಳೆ ಸಂಧಿಸುವ ದಂಡದಂತೆ ಅರಸಂ." ಅಲ್ಲಿ, ತಡಮಾಡಿ ಬಂದೆಯೆಂದು ಮುಳಿದು ಕಾಡಿದ ತನ್ನ ಜಾರನಿಗೆ ಅಮೃತಮತಿ — "ನೀನೊಬ್ಬನೇ ನನ್ನ ಪ್ರಿಯ; ಉಳಿದ ಗಂಡಸರೆಲ್ಲ ಸಹೋದರರು" ಎಂದು ನಂಬಿಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ; ಯಶೋಧರನು ಇದಿಷ್ಟನ್ನೂ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ:

ಆಗಳ್ ಬಾಳ್ ಸಮಿರ್ದುದು ತೋಳ್
ತೂಗಿದುದು ಮನಂ ಕನಲ್ದು ದಿರ್ವರುಮನೆರಟಿ-|
ಬಾಗಂ ಮಾಡಲ್ ಧೃತಿ ಬಂ-
ದಾಗಳೆ ಮಾಣೆಂಬ ತೆಱದೆ ಪೇಸಿದನರಸಂ || (೨. ೫೩)

ಇಲ್ಲಿ "ಆಗ ಕತ್ತಿ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಎದ್ದಿತು, ತೋಳು ತೂಗಿತು" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಯಶೋಧರನು ಎತ್ತಿದಲ್ಲದೆ ಕತ್ತಿ ಚಿಮ್ಮಲಾರದು, ತೋಳು ತೂಗಲಾರದು. ಆದ ಕಾರಣ, ಯಶೋಧರನು ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿದನು, ತೋಳನ್ನು ತೂಗಿದನು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ. ಆದರೆ ಇದು ಎಷ್ಟು ಸಪ್ಪೆ ಮಾತು! ಹೀಗೆ ಹೇಳದೆ ಲಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದರ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಈ "ಹುಳುಕ"ರ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ನೋಡಿದ ಯಶೋಧರನಲ್ಲಿ ರೋಷವುದಿಸಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿತೆಂದರೆ ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕತ್ತಿ ತಾನಾಗಿಯೇ ಎದ್ದಿತು; ಇನ್ನು, ಅವನ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ತೋಳು ತಾನಾಗಿಯೇ ಬೀಸಿತು!—ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ರೋಷ ಸಂಚಾರವಾಯಿತು ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಧ್ವನಿ.

ಮೇಲಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊರಡುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು "ಅರ್ಥಾಂತರಸಂಕ್ರಮಿತವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ" ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಯುಕ್ತವೇ ಆದರೂ, ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ರೂಢಿ. ಆದಕಾರಣ, ಆ ಬಗೆಗೆ ಸೇರಬಲ್ಲ ಒಂದನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸೋಣ. ಭಾಸನ 'ಊರುಭಂಗ'ದಲ್ಲಿ ತೊಡೆಮುರಿದು ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿದಿರುವ ದುರ್ಯೋಧನನ ಬಳಿಗೆ ಅವನ ಚಿಕ್ಕ ಮಗು ದುರ್ಜಯನು ಬಂದು ಎಂದಿನಂತೆ ತೊಡೆಯೇರಲು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ದುರ್ಯೋಧನನು ಅವನನ್ನು ದುಃಖದಿಂದ ತಡೆದು, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಈ ಪರಿಚಿತವಾದ ಪೀಠ ನಿನಗೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಗ,

ದುರ್ಜಯ—ಮಹಾರಾಜನು ಹೋಗುವುದೆಲ್ಲಿಗೆ ?
ದುರ್ಯೋಧನ—ನೂರುಮಂದಿ ತಮ್ಮಂದಿರ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುತ್ತೇನೆ.
ದುರ್ಜಯ—ನನ್ನನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗು.
ದುರ್ಯೋಧನ—ಹೋಗು ಮಗು, ಹೀಗೆಂದು ವೃಕೋದರನನ್ನು ಕೇಳು.

ಇಲ್ಲಿ, ಅರಿಯದ ಹಸುಳೆಯ ಮಾತಿನಿಂದ ಕರುಣರಸ ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದು ಸುವಿದಿತವಾಗಿದೆ; ಆ ವಿಷಯವಿರಲಿ. ದುರ್ಯೋಧನನ ಕೊನೆಯ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. "ಹೀಗೆಂದು ವೃಕೋದರನನ್ನು ಕೇಳು" ಎಂಬಲ್ಲಿ, "ವೃಕೋದರ" ಎಂಬುದು ಆ ಹೆಸರಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಮಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ನಿಂತರೆ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಗತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ನನ್ನನ್ನೂ ಜೊತೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗು" ಎಂಬ ಕೇಳಿಕೆಗೆ, "ಯಾರೋ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಕೇಳು ಹೋಗು" ಎಂಬ ಇಷ್ಟೇ ಉತ್ತರ ಹೇಗೆ ಸಮಂಜಸವಾದೀತು? ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವೃಕೋದರನು ಕೇವಲ "ಯಾರೋ ಒಬ್ಬ" ನಲ್ಲ; ದುರ್ಯೋಧನನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಾದರೂ, ಅವನು ಕ್ರೂರಿ, ಉದ್ಧತ, ಸಮಸ್ತ ಕೌರವರನ್ನೂ ನುಂಗಿದವನು. "ವೃಕೋದರ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಸಂಗತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಇಷ್ಟು ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಅದು ಒಳಕೊಳ್ಳಬೇಕು. (ಈ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವು ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ವಾಕ್ಯಗಳ ಅರ್ಥಜ್ಞಾನ ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತದೆ.) ಈ ವ್ಯಾಪಾರದ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು? ಕೌರವವಂಶದ ಕುಡಿಯನ್ನೂ ಉಳಿಸದೆ ನಾಶಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದೇ ಭೀಮನ ಛಲ; ಕುರುಕುಲದ ಹಸುಳೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದಕ್ಕೂ ಅವನು ಹಿಂಜರಿಯಲಾರ — ಇದೇ ಮೊದಲಾದ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆ ಧ್ವನಿತವಾಗಿ ಪರ್ಯವಸಾನದಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸಕ್ಕೇ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೆಂದು ತೋರೀತು. ಲೋಕರೂಢಿಯ ಮಾತಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡೋಣ. "ಕಾಳಿದಾಸನೂ ಕವಿ, ಇವನೂ ಕವಿ" ಎಂದು ಹುಲುಗವಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ "ಕವಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಎರಡು ಬಾರಿ ಬಂದದ್ದಕ್ಕೆ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವೇನು? ವಾಕ್ಯವು ಸಂಗತವಾಗಬೇಕಾದರೆ, "ಕಾಳಿದಾಸನು ಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ಕವಿ, ಇವನು ಕವಿನಾಮಧಾರಿ" ಎಂದು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು. ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಇರುವ ಮಹದಂತರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಎರಡನೆಯವನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದೇ ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನ. ಇದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಧ್ವನಿ.

ಅತ್ಯಂತತಿರಸ್ಕೃತವಾಚ್ಯಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರೇ ತಿಳಿಸುವಂತೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ "ಪತಿಗಳೆನ್ನನು ಮಾಜಿ ಧರ್ಮಸ್ಥಿತಿಯ ಕೊಂಡರು" ಎಂಬುದು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ; ಇದು ಸಾದೃಶ್ಯ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದು. ಸಂಬಂಧಮೂಲ ಲಕ್ಷಣೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಕಾವ್ಯದಿಂದ' ಕೊಡಬಹುದು: ಹಾವು ಕಚ್ಚಿ ಮಡಿದ ರೋಹಿತಾಶ್ವನ ಶವವನ್ನು ನಟ್ಟಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಮತಿ ಶ್ಮಶಾನಕ್ಕೆ ತಂದು ಚಿತೆಯ ಮೇಲಿಟ್ಟು, ದಹನಮಾಡಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ

ಅಲ್ಲಿ ಕಾವಲುಗಾರನಾಗಿದ್ದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ಮಸಣದ ಬಾಡಿಗೆಯನ್ನು ಕೊಡದೆ ಶವ ಸುಡುವವರು ಯಾರೆಂದು ಗರ್ಜಿಸುತ್ತ ಬಂದು ಶವವನ್ನು ಚಿತೆಯ ಮೇಲಿನಿಂದ ಸೆಳೆದು ಬಿಸುಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಚಂದ್ರಮತಿ,

ಬಿಸುಡದಿರು ಬಿಸುಡದಿರು ಬೇಡ ಬೇಡಕಟಕಟ
ಹಸುಳೆ ನೊಂದಹನೆಂದು ಬೀಳ್ವವನನೆತ್ತಿ ತ-
ಕ್ಕಿ ಸಿಕೊಂಡು ಕುಲವ ನೋಡದೆ ಬೇಡಿಕೊಂಬೆನಿವನೆನ್ನ ಮಗನಲ್ಲ ನಿನ್ನ |
ಸಿಸುವಿನೋಪಾದಿ ಸುಡಲನುಮತವನಿತ್ತು ರ-
ಕ್ಷಿಸು ಕರುಣಿ ಎಂದಡೆಲೆ ಮರುಳೆ ಹೆಣನುಟ್ಟುದಂ
ಮಸಣವಾಡಗೆಯ ಹಾಗವನು ಕೊಟ್ಟಲ್ಲದೇನೆಂದಡಂ ಬಿಡೆನೆಂದನು ||

(ಸಂಗ್ರಹ, ೮, ೨೮)

ಇಲ್ಲಿ, "ಅಕಟಕಟ, ಹಸುಳೆ ನೊಂದಹನು" "ಇವನೆನ್ನ ಮಗನಲ್ಲ; ನಿನ್ನ ಸಿಸುವಿನೋಪಾದಿ ಸುಡಲನುಮತವನಿತ್ತು ರಕ್ಷಿಸು ಕರುಣಿ" ಎಂಬ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ. ಸತ್ತ ಹೆಣಕ್ಕೆ ನೋವಾಗುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಸಂಭಾವ್ಯ. ಈ ಶವವನ್ನೇ ಅಗ್ನಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಲು ಚಂದ್ರಮತಿ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ! ಆದರೆ ಈ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆತಂ, "ಹಸುಳೆನೊಂದಹನು" ಎಂದು, ಆ ಶರೀರದಲ್ಲಿನ್ನೂ ಜೀವವಿರುವಂತೆ ಮಾತಾಡುವು ದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ತನ್ನ ಮಗನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ಮೋಹವೆಷ್ಟಿತ್ತು; ಆ ಸುಕು ಮಾರನಿಗೆ ನೋವುಂಟಾಗುವ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಅವಳು ಸಹಿಸಲಾರಳು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. "ಎನ್ನ ಮಗನಲ್ಲ" ಎಂಬುದು ವಿಪರೀತ ಲಕ್ಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭ. ಮಗನಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ದಹನಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದರೆ ಸಾಕು; ನನ್ನ ತಾಯಿತನದ ಅಭಿಮಾನವನ್ನೂ ಮರೆತೇನಂ ಎನ್ನುವುದು ಅವಳ ಆಶಯ. "ನಿನ್ನ ಸಿಸುವಿನೋಪಾದಿಯಲಿ"— ಈ ಸತ್ತ ಹಸುಳೆ ತನ್ನ ಮಗನೆಂದು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಗಾಗಲಿ ಈತನೇ ಇವನ ತಂದೆಯೆಂದು ಚಂದ್ರಮತಿಗಾಗಲಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಗೆ ಅವನ ಔರಸಪುತ್ರನನ್ನು ತೋರಿಸಿ ನಿನ್ನ ಮಗುವಿನ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೋ ಎಂದು ಅವನ ಪತ್ನಿ, ಆ ಮಗುವಿನ ತಾಯಿ, ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಮಾತಿನ ಅಸಾಂಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಷಮ ಘಟನೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ! "ರಕ್ಷಿಸು", "ಕರುಣಿ" ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಲಕ್ಷಣೆಯೂ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಸುವಿದಿತವಾಗಿ ಉಂಟು. ಒಟ್ಟು ಪದ್ಯದ ಬಹುಭಾಗದಲ್ಲೇ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ತಿರಸ್ಕಾರಹೊಂದಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಅತಿಶಯವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಧ್ವನಿಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಗರಾಭಿಮುಖವಾದ ಅನೇಕ ನದಿಗಳಂತೆ ಕರುಣರಸದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗೊಳ್ಳುವುವೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.[8]

---

[8] ಅರ್ಥಾಂತರಸಂಕ್ರಮಿತವಾಚ್ಯಕ್ಕೂ ಅತ್ಯಂತತಿರಸ್ಕೃತವಾಚ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಭೇದವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಯೋಽರ್ಥ ಉಪಪದ್ಯಮಾನೋಽಪಿ ತಾವತ್ಯೆವ ಅನುಪಯೋಗಾತ್ ಧರ್ಮಾಂತರಸಂವಲನಯಾ ಅನ್ಯತಾಮಿವ ಗತೋಽಪಿ ಲಕ್ಷ್ಯ

ಇನ್ನು ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಮೂಲವಾದ "ವಿವಕ್ಷಿತಾನ್ಯಪರವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ"ಯ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗೋಣ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯವು ತಿರಸ್ಕೃತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಪ್ರಕೃತಕ್ಕೆ ಸಂಗತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತನ್ನಲ್ಲೇ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗೊಳ್ಳದೆ ಧ್ವನಿಯೊಂದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಉಪಾದೇಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣವೇ ಇದು "ವಿವಕ್ಷಿತ" ಮತ್ತು "ಅನ್ಯಪರ." ಇದರಲ್ಲಿ ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮಧ್ವನಿ, ಅನುರಣನಧ್ವನಿ ಎಂದು ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳು.

ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ರಸಪ್ರತೀತಿ ಉಂಟಾಗು ವುದೆಂದು ಹಿಂದೆ ಆಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜಕಗಳಿಗೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೂ ಕಾಲ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಅಂತರವು ವಸ್ತುತಃ ಇರಲೇಬೇಕಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಇದು ಎಷ್ಟು ಅಲ್ಪ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಎಂದರೆ ವ್ಯಂಜಕ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯವು ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೂ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಈ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳ ಅರಿವಿನಿಂದ ರಸದ ಅರಿವು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಯಿತೆಂದು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ, ರಸವೇ ಮೊದಲಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿವಿಶೇಷರೂಪವಾದ ಧ್ವನಿಗಳಿಗೆ ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ "ರಸ" ಶಬ್ದವನ್ನು ಅತಿ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಜ್ಞಾಪಕ ಕೊಡುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಇದು ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಕರುಣ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮಧ್ವನಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ; ಮುಂದೆ ಕೊಡ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣ ಅದರ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಸುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಒಂದೇ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟು ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತೇವೆ. "ಆ ರವಮಂ ... ನೀರೊಳಗಿರ್ದುಂ ಬೆಮರ್ತನುರಗಪತಾಕಂ" ಎಂಬ ಕಡೆ ರೌದ್ರರಸವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಗುವುದನ್ನು ನೋಡಿದೆವು; ಕೆಳಗಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ "ಹರ್ಷ"ವೆಂಬ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವು ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪು. ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ 'ಅಹಲ್ಯೆ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ರಾಮಪುನೀತೆಯಾದ ಅಹಲ್ಯೆ ತನ್ನ ಪತಿಯಾದ ಗೌತಮನಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತಳಾದ ಬಳಿಕ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ವಾಕ್ಯಗಳು ಇವು:

ಬಯಸುವೆ ನಾ ಗಂಗೆಯ ತೆರ
ಪದದಿ ಕರಗಿ ಹರಿಯೆ,
ಇಲ್ಲದಿರಲು ಹಗುರವಾಗಿ
ಕಂಪಿನಂತೆ ಸರಿಯೆ,
ಮೈಯೆ ಭಾರ ಮನವೆ ಭಾರ
ಬದುಕೆ ಭಾರವೆಂಬ

ಮಾರ್ಣೋಽನುಗತಧರ್ಮಾ ಸೂತ್ರನ್ಯಾಯೇನಾಸ್ತೇ ಸ ರೂಪಾಂತರಪರಿಣತ ಉಕ್ತಃ. ಯಸ್ತು ಅನುಪಪದ್ಯಮಾನ ಉಪಾಯತಾಮಾತ್ರೇಣ ಅರ್ಥಾಂತರಪ್ರತಿಪತ್ತಿಂ ಕೃತ್ವಾ ಪಲಾಯತ ಇವ ಸ ತಿರಸ್ಕೃತ ಇತಿ'' ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ'. ಪು. ೬೧).

ಆಸರೆಯೇ ಬೇಡದಂಥ
ನಲವೆ ನನ್ನ ತುಂಬ.

(ಪು. ೧೧೩-೧೧೪)

ಇಲ್ಲಿ ಅವಳ ಹರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣ (ಎಂದರೆ, ವಿಭಾವ) ಏನೆಂಬುದು ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಆಗಲೇ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿದೆ; ಈ ಮಾತುಗಳು ಹರ್ಷದ ಅನುಭಾವ. ಇವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಅವಳ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಅರಿವು ನಮಗುಂಟಾಗಿ, ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಹರ್ಷಭಾವವನ್ನು ನಾವು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಇನ್ನು ಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮ ಅಥವಾ ಅನುರಣನಧ್ವನಿ ಎಂಬ ಬಗೆಯ ವಿಚಾರ. ಘಂಟೆಯನ್ನು ಬಾರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅಲೆಯಲೆಯಾಗಿ ಹೊರಡುವ ನಾದದಂತೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯಾದ ಬಳಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಇಲ್ಲಿ ಅನುರಣನವಾಗುವುದರಿಂದ "ಅನುರಣನಧ್ವನಿ"ಯೆಂದೂ, ವ್ಯಂಜಕ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯವು ಇಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದರಿಂದ ಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮವೆಂದೂ ಹೆಸರುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮವಾದ ಕಾರಣ ರಸಧ್ವನಿಯಲ್ಲ; ವಸ್ತುಧ್ವನಿಯೋ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಯೋ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಒಳಭೇದಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು "ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಮೂಲಧ್ವನಿ." ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಕೊಟ್ಟು ಆ ಬಳಿಕ ಅದರ ವಿಚಾರವನ್ನು ಬೆಳಸುವುದು ಉತ್ತಮ. "ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ"ರ 'ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟಿ' ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ, ಭರತಮಾತೆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಕೋಟ್ಯಂತರ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹಡೆದ ತನ್ನ ದುಃಖವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ:

ಮೂವತ್ತುಮೂರು ಕೋಟೀ ಮೂವತ್ತುಮೂರು ಕೋಟೀ !
ಬಯಕೆಗಳು ಬಸಿರುಗಳು ಹಡೆದದ್ದು ಹಿಂಗಿದ್ದು
ಮೂವತ್ತುಮೂರು ಕೋಟಿ !
ಸೂಲಗಳು
ಮೂವತ್ತುಮೂರು ಕೋಟಿ ! !

('ಗರಿ', ಪು. ೫೧)

ಇಲ್ಲಿ "ಸೂಲಗಳು" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಇದು ಹೆತ್ತ ತಾಯಿಯ ಮಾತಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಬಯಕೆ, ಬಸಿರು ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯವಿರುವುದರಿಂದಲೂ, "ಸೂಲಗಳು" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಹೆರಿಗೆಗಳು" ಎಂದು ಥಟ್ಟನೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂವತ್ತುಮೂರು ಕೋಟಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ನಾನು ಹೆತ್ತೆನು ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಕರಣ ಬಲದಿಂದ ಶಬ್ದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದ ಬಳಿಕ, ಸೂಲಗಳು ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ— "ಶೂಲಗಳು" ಎಂಬ ಅರ್ಥ — ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಅದು ನಿಂತಿದ್ದರೆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು "ಹೆರಿಗೆಗಳು" ಎಂಬ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೂ "ಸೂಲಗಳು" ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲಿ

ಸಾದೃಶ್ಯಸಂಬಂಧವು ಏರ್ಪಟ್ಟು, ಈ ಮೂವತ್ತುಮೂರು ಕೋಟಿ ಹೆರಿಗೆಗಳೂ ಹೆತ್ತ ತಾಯಿಯನ್ನು ಇರಿಯುವ ಮೂವತ್ತುಮೂರು ಕೋಟಿ ಶೂಲಗಳು ಎಂಬ ರೂಪಕಾಲಂಕಾರಧ್ವನಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಪದ್ಯದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆ; ಮನಸ್ಸು ಇದರ ಭಾವನೆಯಲ್ಲೇ ಹೇಗೆ ಮಗ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾವಕರು ಬಲ್ಲರು.[9]

ಇಷ್ಟು ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿಗೂ "ಸೂಲ" ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಆಧಾರ; ಇದರ ಬದಲು, ಇದೇ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವುಳ್ಳ "ಹೆರಿಗೆ" ಅಥವಾ "ಪ್ರಸವ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದರೆ ಈ ರೂಪಕಧ್ವನಿ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಹೊರಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ; ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವು "ಪರಿವೃತ್ತಿ"ಯನ್ನು ಸಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಶಬ್ದದ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಧ್ವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯಾಧಾರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ "ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಮೂಲಧ್ವನಿ"ಯೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅರ್ಥದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಶಬ್ದದಿಂದ ಇಷ್ಟು ಅರ್ಥವೂ ಪ್ರತೀತವಾಯಿತೆಂದು ಸರ್ವಾತ್ಮನಾ ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವಲ್ಲ. ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗವು ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲಾಧಾರ; ಈ ಶಬ್ದವಿಶೇಷದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥವು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಒಂದು ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳು ತೋರುವ ಕಡೆ ಇರತಕ್ಕದ್ದು ಶ್ಲೇಷಾಲಂಕಾರವಲ್ಲವೆ? ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಮೂಲಧ್ವನಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರೆ ಶ್ಲೇಷದ ರಾಜ್ಯವನ್ನೇ ಅಪಹರಿಸಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ?—ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಏಳುವುದು ಸಹಜ. ಇದನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನನೇ ಎತ್ತಿ ವಿಷಯ ಪರಿಷ್ಕಾರಮಾಡಿದ್ದನು. ಆದರೆ ವಿಕಲ್ಪಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪರಿಹಾರವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹಲವು ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈಚೆಗೆ ಮಮ್ಮಟ, ಅಪ್ಪಯ್ಯ ದೀಕ್ಷಿತ, ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತ ಮೊದಲಾದವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಜಟಿಲಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೈಹಾಕದೆ, ಸ್ಥೂಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದೆರಡು ಮಾತನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬಹುದು. ಶ್ಲೇಷದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅನೇಕಾರ್ಥಗಳುಂಟು ಎಂಬುದು ನಿಜ; ಆದರೆ ಆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದೇ ವಾಚ್ಯ ಎಂದು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸಂದರ್ಭಸಾಮಗ್ರಿಯೂ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಕಾರಣ ಎಲ್ಲವೂ ವಾಚ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಮೂಲಧ್ವನಿಯಲ್ಲಾದರೆ ಪ್ರಕರಣಾದಿಗಳ ಬಲದಿಂದ[10] ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ನಿಯಮಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಬಳಿಕ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವು

---

[9] "ಸೂಲ" ಎಂಬುದು ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ; ಮೈಸೂರಿನವರು "ಸೂಲು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. "ಶೂಲ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಸೂಲ" ಎಂದು ತದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳಾದರೂ ಇವೆರಡರ ಉಚ್ಚಾರಣೆ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಮೇಲೆ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಧ್ವನಿಗೆ ಅವಕಾಶವುಂಟಾಯಿತು.

[10] ಅನೇಕಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲ ಶಬ್ದವನ್ನು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿಯಮನ ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು ಯಾವುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಮಮ್ಮಟನು ಈ ಕಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ; ಇದನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದೇ ಕರೆಯಬೇಕು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಕಾರನು — ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗತಕ್ಕ ಅರ್ಥವು "ಅಲಂಕಾರ" ಧ್ವನಿಯಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಗಣಿಸಬೇಕು; ಮಿಕ್ಕದ್ದೆಲ್ಲವೂ ಶ್ಲೇಷದ ವಿಷಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮತದಂತೆ "ಸೂಲಗಳು ಮೂವತ್ತುಮೂರು ಕೋಟಿ" ಎಂಬುದು ಈ ಬಗೆಯ ಧ್ವನಿಗೇ ಉದಾಹರಣೆ. ಮಮ್ಮಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಮೂಲವು ಯಾವಾಗಲೂ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಯೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಅದು ವಸ್ತುಧ್ವನಿಯೂ ಆಗಬಹುದು.

ಶ್ಲೇಷದ ತೊಡಕಿಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆಯೇ ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಮೂಲಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ದ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ದುರ್ಯೋಧನನು ವೈಶಂಪಾಯನ ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಗ, ಭೀಮನು ಊರುಭಂಗಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಚಡಪಡಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ "... ಆ ಕುರುಧರೆಯೊಳ್ ಕುರುಪತಿಯನರಸಿದಂ ಪವನಸುತಂ" ಎಂಬುದು ರನ್ನನ ಮಾತು (೬.೨೭). ಇಲ್ಲಿ ಕುರುಧರೆ, ಕುರುಪತಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳ ವ್ಯಂಜಕಶಕ್ತಿ ಅತಿಶಯವಾಗಿದೆ. ಕುರುರಾಜ್ಯದ ಅಧೀಶ್ವರನನ್ನು ಅವನ ಆಳಿಕೆಯ ಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ ಭೀಮನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣದೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣದೆ ಹುಡುಕಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಕುರುಪತಿಗೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೀನದಶೆ ಯಾವುದುಂಟು! "ಕುರುಪತಿ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯಪದವಾದ ದುರ್ಯೋಧನ ಎಂಬುದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದರೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೇನೋ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು; ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಧ್ವನಿಯೆಲ್ಲ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ಲೇಷಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅವಕಾಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಧ್ವನಿ ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಕಾಶಗೊಂಡಿದೆ.

ಅನುರಣನ ಧ್ವನಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಭಾಗವೇ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಮೂಲಧ್ವನಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸೋಣ.

ಈ ಕೆಳಗಿನದು 'ಗಾಥಾಸಪ್ತಶತಿ'ಯ ಒಂದು ಪದ್ಯ. ಮೂಲ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿದೆ; ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಚ್ಛಾಯೆ ಹೀಗೆ:

ಸಂಯೋಗೋ ವಿಪ್ರಯೋಗಶ್ಚ ಸಾಹಚರ್ಯಂ ವಿರೋಧಿತಾ |
ಅರ್ಥಃ ಪ್ರಕರಣಂ ಲಿಂಗಂ ಶಬ್ದಸ್ಯಾನ್ಯಸ್ಯ ಸನ್ನಿಧಿಃ ||
ಸಾಮರ್ಥ್ಯಮೌಚಿತೀ ದೇಶಃ ಕಾಲೋ ವ್ಯಕ್ತಿಃ ಸ್ವರಾದಯಃ |
ಶಬ್ದಾರ್ಥಸ್ಯಾನವಚ್ಛೇದೇ ವಿಶೇಷಸ್ಮೃತಿಹೇತವಃ ||

('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೨. ೧೯ ವೃತ್ತಿ)

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿವರಣೆ 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ', ಪು. ೧೧೩-೧೯ರಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ.

ಕಷ್ಟಂ ನ ಯಾಮಿ ಕ್ಷೇತ್ರಂ ಖಾದ್ಯತಾಂ ಶಾಲಿರಪಿ ಕೀರನಿವಹೈಃ |
ಜಾನಂತೋಽಪಿ ಪಥಿಕಾಃ ಪೃಚ್ಛಂತಿ ಪುನಃಪುನೋ ಮಾರ್ಗಂ || 11

[ಅಯ್ಯೋ, ಗದ್ದೆಗೆ ನಾನು ಹೋಗೆನು, ನೆಲ್ಲನು
ತಿಂದುಕೊಳ್ಳಲಿ ಗಿಳಿವಿಂಡು;
ಅರಿತರಿತೂ ದಾರಿಹೋಕರು ದಾರಿಯ
ಬೆಸಗೊಳುವರು, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ.]

ಹೀಗೆಂದು ಬಹುಶಃ ತನ್ನ ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೇಳಿ, ಗದ್ದೆಗೆ ಹೋಗಲೊಲ್ಲೆನೆಂದು ಹಠ ಹಿಡಿಯುವ ಹುಡುಗಿ ಮುಗ್ಧೆಯಾಗಿರುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ತನಗೇ ಬಹುಶಃ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆಕರ್ಷಣಶಕ್ತಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳುವವರಿಗೆ ಥಟ್ಟನೆ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ದಾರಿಯನ್ನು ತಿಳಿದೂ ತಿಳಿದೂ ಪಥಿಕರು ಇವಳನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಒಂದು ನೆವ ಮಾತ್ರ; ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ದಾರಿಯಲ್ಲ; ಈ ಚೆಲುವೆಯ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ನಿಂತು ಅವಳೊಂದಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಮಾತಾಡುವುದು.

ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯ ಕನ್ನಡದ ಜೋಗುಳದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು:

ಕೂಸು ಇದ್ದ ಮನೆಗೆ ಬೀಸಣಿಗೆ ಯಾತಕೆ?
ಕೂಸು ಕಂದಯ್ಯ ಒಳಹೊರಗೆ—ಆಡಿದರೆ
ಬೀಸಣಿಗೆ ಗಾಳಿ ಸುಳಿದಾವು.

ಕಾಲುಬಂದ ಮಗು ಮನೆಯ ತುಂಬ ಅಲ್ಲಿಂದಿಲ್ಲಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಂದಲ್ಲಿಗೆ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಬೀಸಣಿಗೆಯಿಂದ ಗಾಳಿ ಹಾಕಿದಂತೆ ಮನೆಯೊಳಗೆಲ್ಲ ಗಾಳಿ ಹರಿದಾಡುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಗುವಿನ ಚರ್ಯೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದೆ! ಮಗು ಸಂತತವಾಗಿ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಮುಂದಕ್ಕೂ ಸುಳಿದಾಡುವುದರ ಸೊಗಸೂ, ಇದರಿಂದ ಮನೆಯವರಿಗೆ ಒದಗುವ ಸುಖಾನುಭವವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸುವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಎರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳಲ್ಲೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳು ವ್ಯಂಜಕಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಇವುಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೊಂದುಂಟು. ಮೊದಲನೆಯದು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದದ್ದರ ಅಥವಾ ನಡೆಯಬಹುದಾದ್ದರ ಯಥಾವತ್ತಾದ ನಿರೂಪಣೆ. ಅದೇ ಸ್ವತಃ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಕವಿ ಕಟ್ಟದೆ ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ವರದಿಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಸ್ತುವಿನ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವನ್ನು ಮನಗಂಡು ವರ್ಣನೆಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದೇ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಕಾರ್ಯ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. "ಮಗು ಮನೆಯ ತುಂಬ ನಿಲುವಿಲ್ಲದೆ ಓಡಾಡುತ್ತದೆ" ಎಂದಿಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಪ್ರತೀತಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಗುವಿನ ಚಲನೆ ಕವಿ

---

11 ಅವ್ವೋ ಣ ಆಮಿ ಛೆತ್ತಂ ಖಜ್ಜಉ ಸಾಲೀ ವಿ ಕೀರಣಿವಹೇಹಿಂ |
ಜಾಣಂತಾ ಅವಿ ಪಹಿಅ ಪುಚ್ಛಂತಿ ಪುಣೋಪುಣೋ ಮಗ್ಗಂ ||
(ವೇಬರ್ ಅವರ ಸಂಸ್ಕರಣ, ಪದ್ಯ ೮೨೧)

ಪ್ರತಿಭಾಜನ್ಯವಾದ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ರಮ್ಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಧ್ವನಿಗಳಿಗೂ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಕ್ರಮವಾಗಿ "ಸ್ವತಃಸಂಭವಿ," "ಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿನಿಷ್ಪನ್ನ" ಎಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಲೋಕದಲ್ಲೇ ಗೋಚರವಾಗುವುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಕಾಣಿಸುವ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಮಾರ್ಗ ಮೊದಲನೆಯದರದು; ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ರೂಪಾಂತರ ಗೊಳಿಸಿ ಸೊಗಸನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರೌಢಮಾರ್ಗ ಎರಡನೆಯದರದು. ಎರಡೂ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಲೇ ಹೊಮ್ಮಿದ್ದರೂ ಒಂದರಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಧಾನ; ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಧಾನ; ಎರಡರಿಂದಲೂ ಧ್ವನಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಂಗ್ಯಪ್ರಭೇದಗಳು ಅನೇಕ; ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುವ ವಾಚ್ಯಾಲಂಕಾರಾದಿ ಗಳ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಅನೇಕ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಅನಂತವಾಗುತ್ತದೆ:

ತಸ್ಯಾಂಗಾನಾಂ ಪ್ರಭೇದಾ ಯೇ ಪ್ರಭೇದಾ ಸ್ವಗತಾಶ್ಚ ಯೇ |
ತೇಷಾಮಾನಂತ್ಯಮನ್ಯೋನ್ಯಸಂಬಂಧಪರಿಕಲ್ಪನೇ ||

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೨. ೧೩)

ಇವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸುವುದೇ ಅಸದಳ; ಇನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುವುದೆಲ್ಲಿ ಬಂತು! ಇದರ ಮೇಲೆ ಈ ಪರಿಗಣನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿದರೆ ಕಾವ್ಯ ರಹಸ್ಯ ವಿಚಾರಕ್ಕಿಂತ ಬುದ್ಧಿ ಕೌಶಲ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಮೇಲುಗೈಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೇ ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಧ್ವನಿಯ ವ್ಯಾಪಕತ್ವವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ; ಅದು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದ ವಿಷಯ.

೧೭. ವ್ಯಂಜಕ ಸಾಮಗ್ರಿ

ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧದವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯಶರೀರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವೂ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಬಲ್ಲುದು; ಹಾಗೆ ಆದಾಗಲೇ ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವು ಉತ್ಕರ್ಷದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಎಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ವ್ಯಂಜಕಗಳು ಹೇಗೆ ಸೊಗಸನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುವೆಂಬುದನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡೋಣ.

ಅರ್ಥವನ್ನು ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕ್ಲೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಸಮರ್ಪಿಸುವುದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಕಾರ್ಯ. ಶಬ್ದವು ವರ್ಣಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು. ಕೇವಲ ವರ್ಣಕ್ಕೆ ವಾಚಕತ್ವವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಎಂದರೆ ಈ ವರ್ಣಕ್ಕೆ ಇದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಎಂಬ ಸಂಕೇತ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವೇನೋ ಉಂಟು. ಕೆಲವು ವರ್ಣಗಳು — ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗ, ಜ, ದ, ಬ ಮೊದಲಾದ ಸರಳ ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣಗಳೂ, ನ, ಮ ಮೊದಲಾದ ಅನುನಾಸಿಕಗಳೂ, ಯ, ವ, ಲ ಮೊದಲಾದ ಅಂತಸ್ಥಗಳೂ — ಕೇಳಲು ಮೃದುವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಖ, ಥ, ಫ, ಟ ವರ್ಗದ ವರ್ಣಗಳು, ಶ, ಷ ಮೊದಲಾದವು, ಅದರಲ್ಲೂ ರೇಫದೊಡನೆ ಬಂದಿದ್ದರೆ, ಪರುಷವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದು ಅನುಭವಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಷಯ. ಮೃದುವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವರ್ಣರಚನೆಯೂ ಮೃದುವಾಗಿದ್ದರೆ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬದಲು, ಕಟುವಾದ ವರ್ಣವೋ ವರ್ಣಸಮುದಾಯವೋ ನಡುನಡುವೆ ಬಂದರೆ ಪಾಯಸದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲು ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗಿ ಆಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬರುತ್ತದೆ. ವರ್ಣರಚನೆಯೊಂದರಿಂದಲೇ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯುಂಟಾಗುವುದೆಂದು ಈ ಮಾತಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯವಲ್ಲ. ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳ ಸಮುಚಿತ ವಿನ್ಯಾಸವೇ ರಸಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕ. ಈ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳು ಅನುಗುಣವಾದ ವರ್ಣರಚನೆಯುಳ್ಳ ಶಬ್ದದಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾದರೆ, ರಸಪ್ರತೀತಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೇಗ, ಚೆನ್ನಾಗಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ವರ್ಣಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಜಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಇದರ ಮೇಲೆ, ಕೇವಲ ಸ್ವರವಿನ್ಯಾಸವೇ ಗಾಯನದ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವಂತೆ, ಕಿವಿಗೆ ಮೃದುವೆಂದು ಅಥವಾ ಪರುಷವೆಂದು ತೋರುವ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸವು ಕೂಡ ರಸಕ್ಕೆ ದಾರಿ ತೆರೆಯಬಹುದು.[1] ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸದ ವ್ಯಂಜಕತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಈಗ ನೋಡೋಣ:

---

[1] ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು :

"ಸ್ವಭಾವತೋ ಹಿ ಕೇಚನ ವರ್ಣಾಃ ಸಂತಾಪಯಂತೀವ ನಿಕೃಂತಂತೀವ ರೇಫಕಕಾರಾದಾಯ ಇವ ಪರುಷವೃತ್ತಿಪೂರ್ವಕಾಃ, ಅನ್ಯೇ ತು ನಿರ್ವಾಪಯಂತೀವ ಉಪನಾಗರಿಕೋಚಿತಾಃ. ಲೋಕಗೋಚರ ಏವಾಯಮರ್ಥಃ ಸ್ವಸಂವೇದ್ಯೋಽಪಿ." ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', II, ಪು. ೩೪೯).

ಪ್ರತಿಭಾಜನ್ಯವಾದ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ರಮ್ಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಧ್ವನಿಗಳಿಗೂ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಕ್ರಮವಾಗಿ "ಸ್ವತಃಸಂಭವಿ," "ಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿನಿಷ್ಪನ್ನ" ಎಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಲೋಕದಲ್ಲೇ ಗೋಚರವಾಗುವುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಕಾಣಿಸುವ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಮಾರ್ಗ ಮೊದಲನೆಯದರದು; ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ರೂಪಾಂತರ ಗೊಳಿಸಿ ಸೊಗಸನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರೌಢಮಾರ್ಗ ಎರಡನೆಯದರದು. ಎರಡೂ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಲೇ ಹೊಮ್ಮಿದ್ದರೂ ಒಂದರಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಧಾನ; ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಧಾನ; ಎರಡರಿಂದಲೂ ಧ್ವನಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಂಗ್ಯಪ್ರಭೇದಗಳು ಅನೇಕ; ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುವ ವಾಚ್ಯಾಲಂಕಾರಾದಿಗಳ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಅನೇಕ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಅನಂತವಾಗುತ್ತದೆ:

ತಸ್ಯಾಂಗಾನಾಂ ಪ್ರಭೇದಾ ಯೇ ಪ್ರಭೇದಾ ಸ್ವಗತಾಶ್ಚ ಯೇ |
ತೇಷಾಮಾನಂತ್ಯಮನ್ಯೋನ್ಯಸಂಬಂಧಪರಿಕಲ್ಪನೇ ||

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೨. ೧೩)

ಇವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸುವುದೇ ಅಸದಳ; ಇನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುವುದೆಲ್ಲಿ ಬಂತು! ಇದರ ಮೇಲೆ ಈ ಪರಿಗಣನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿದರೆ ಕಾವ್ಯ ರಹಸ್ಯ ವಿಚಾರಕ್ಕಿಂತ ಬುದ್ಧಿ ಕೌಶಲ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಮೇಲುಗೈಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೇ ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಧ್ವನಿಯ ವ್ಯಾಪಕತ್ವವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ; ಅದು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದ ವಿಷಯ.

೧೭. ವ್ಯಂಜಕ ಸಾಮಗ್ರಿ

ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧದವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯಶರೀರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವೂ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಬಲ್ಲುದು; ಹಾಗೆ ಆದಾಗಲೇ ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವು ಉತ್ಕರ್ಷದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಎಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ವ್ಯಂಜಕಗಳು ಹೇಗೆ ಸೊಗಸನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುವೆಂಬುದನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡೋಣ.

ಅರ್ಥವನ್ನು ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕ್ಲೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಸಮರ್ಪಿಸುವುದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಕಾರ್ಯ. ಶಬ್ದವು ವರ್ಣಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು. ಕೇವಲ ವರ್ಣಕ್ಕೆ ವಾಚಕತ್ವವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಎಂದರೆ ಈ ವರ್ಣಕ್ಕೆ ಇದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಎಂಬ ಸಂಕೇತ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವೇನೋ ಉಂಟು. ಕೆಲವು ವರ್ಣಗಳು — ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗ, ಜ, ದ, ಬ ಮೊದಲಾದ ಸರಳ ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣಗಳೂ, ನ, ಮ ಮೊದಲಾದ ಅನುನಾಸಿಕಗಳೂ, ಯ, ವ, ಲ ಮೊದಲಾದ ಅಂತಸ್ಥಗಳೂ — ಕೇಳಲು ಮೃದುವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಖ, ಥ, ಫ, ಟ ವರ್ಗದ ವರ್ಣಗಳು, ಶ, ಷ ಮೊದಲಾದವು, ಅದರಲ್ಲೂ ರೇಫದೊಡನೆ ಬಂದಿದ್ದರೆ, ಪರುಷವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದು ಅನುಭವಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಷಯ. ಮೃದುವಾದ ಅರ್ಥ ವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವರ್ಣರಚನೆಯೂ ಮೃದುವಾಗಿದ್ದರೆ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬದಲು, ಕಟುವಾದ ವರ್ಣವೋ ವರ್ಣಸಮುದಾಯವೋ ನಡುನಡುವೆ ಬಂದರೆ ಪಾಯಸದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲು ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗಿ ಆಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬರುತ್ತದೆ. ವರ್ಣರಚನೆಯೊಂದರಿಂದಲೇ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯುಂಟಾಗು ವುದೆಂದು ಈ ಮಾತಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯವಲ್ಲ. ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳ ಸಮುಚಿತ ವಿನ್ಯಾಸವೇ ರಸಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕ. ಈ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳು ಅನುಗುಣವಾದ ವರ್ಣ ರಚನೆಯುಳ್ಳ ಶಬ್ದದಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾದರೆ, ರಸಪ್ರತೀತಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೇಗ, ಚೆನ್ನಾಗಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ವರ್ಣಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಜಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಇದರ ಮೇಲೆ, ಕೇವಲ ಸ್ವರವಿನ್ಯಾಸವೇ ಗಾಯನದ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡು ವಂತೆ, ಕಿವಿಗೆ ಮೃದುವೆಂದು ಅಥವಾ ಪರುಷವೆಂದು ತೋರುವ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸವು ಕೂಡ ರಸಕ್ಕೆ ದಾರಿ ತೆರೆಯಬಹುದು.[1] ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸದ ವ್ಯಂಜಕತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಉದಾ ಹರಣೆಗಳನ್ನು ಈಗ ನೋಡೋಣ:

---

[1] ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು:

"ಸ್ವಭಾವತೋ ಹಿ ಕೇಚನ ವರ್ಣಾಃ ಸಂತಾಪಯಂತೀವ ನಿಕೃಂತಂತೀವ ರೇಫಕಕಾರಾದಾಯ ಇವ ಪರುಷವೃತ್ತಿಪೂರ್ವಕಾಃ, ಅನ್ಯೇ ತು ನಿರ್ವಾಪಯಂತೀವ ಉಪನಾಗರಿಕೋಚಿತಾಃ. ಲೋಕ ಗೋಚರ ಏವಾಯಮರ್ಥಃ ಸ್ವಸಂವೇದ್ಯೋऽಪಿ." ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', II, ಪು. ೩೩೯).

'ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ'ದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅತಿರಮ್ಯವಾದ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬಂದಿದೆ:

ಜಲವನದಾವಳೇಂಟಳೆರೆದಲ್ಲದೆ ನಿಮ್ಮ ಮೆಯ ಪಾತೆಗೆಂಬುವಂ
ತಳಿರ್ಗಳ ಕೊಯ್ಯುಳಾವಲೊಲವಿಂ ಮಿಗೆ ಸಿಂಗರದಾಸೆಯುಳ್ಳೊಡಂ |
ಅಲರ್ಗಳ ತಾಳೆ ನೀವು ಮೊದಲುತ್ಸವವಾಂತಪಳಾವಳಾ ಶಕುಂ-
ತಳೆ ಪತಿಸದ್ಮಕೈದಿದಪಳಾಕೆಗನುಜ್ಞೆಯನೀವುದೆಲ್ಲರುಂ || (ಪ. ೮೮)

ಇಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯು ಸ್ನೇಹ ತುಂಬಿದ ಮೃದುಸ್ವಭಾವದ ನೆನಪಿನಿಂದ ಈ ವಿಯೋಗಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸದ ಪೋಷಣೆಯಾಗುವುದಿರಲಿ; ಅದು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಅನುಭವವಿದಿತವಾದದ್ದು. ಈ ಕೋಮಲ ಕರುಣವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ವರ್ಣರಚನೆ ಕೂಡ ವ್ಯಂಜಿಸುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಿವಿಗೆ ಲಲಿತವೆನ್ನಿಸುವ ವರ್ಣಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿವೆ. ಕರ್ಕಶ ಸಂಯೋಗಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಎರಡು ಮೂರನೆಯ ಚರಣಗಳ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ತಳಿರ್ಗಳ, ಅಲರ್ಗಳ ಎಂಬ ಕಡೆ ದ್ವಿತ್ವವನ್ನು ತೇಲಿಸುವುದರಿಂದಲೂ ಒಂದು ಮೃದುವಾದ ಬಳುಕು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಶ್ರುತಿಯಂತೆ ಚಂಪಕಮಾಲಾವೃತ್ತದ ಲಲಿತ ಲಯ.

ಇದಕ್ಕೆ ಎದುರುದಾಹರಣೆಯಾಗಿ, ಪರುಷವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸವು ರೌದ್ರ ರಸವನ್ನು ಹೇಗೆ ಪೋಷಿಸುವುದೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲು 'ಪಂಪಭಾರತ'ದಿಂದ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಕೌರವ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಗಾದ ಅವಮಾನವನ್ನು ನೋಡಿ ಸೈರಿಸಲಾರದೆ ಭೀಮನು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ:

ಕುಡಿವೆಂ ದುಶ್ಶಾಸನೋರಃಸ್ಥಳಮನಗಲೆ ಪೊಯ್ದಾರ್ದು ಕೆನ್ನೆತ್ತರಂ ಪೊ
ಕ್ಕುಡಿವೆಂ ಪಿಂಗಾಕ್ಷನೂರುದ್ವಯಮನುರುಗದಾಘಾತದಿಂ ನುಚ್ಚುನೂಱಾ |
ಗೊಡೆವೆಂ ತದ್ರತ್ನರಶ್ಮಿಪ್ರಕಟಮುಕುಟವುಂ ನಂಬು ನಂಬೆನ್ನ ಕಣ್ಣಿಂ
ಕಿಡಿಯುಂ ಕೆಂಡಂಗಳುಂ ಸೂಸಿದಪುವಹಿತರಂ ನೋಡಿ ಪಂಕೇಜವಕ್ತ್ರೇ || (೭. ೧೩)

ಇಲ್ಲಿ ಟ, ಡ ಮೊದಲಾದ ಮೂರ್ಧನ್ಯಗಳೇ ಪ್ರಚುರವಾಗಿವೆ; ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳು ಹಲವು ಬಂದಿವೆ; ನಡುನಡುವೆ ಸಮಾಸಗಳೂ ಉಂಟು. ಜೊತೆಗೆ ಮಹಾಸ್ರಗ್ಧರಾ ವೃತ್ತದ ನಡೆ ಬೇರೆ. ಇದೆಲ್ಲದರಿಂದ ರಸದ ಪರುಷ ಸ್ವಭಾವವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ವರ್ಣರಚನೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ ಬಳಿಕ ವೃತ್ತಗಳ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವನ್ನೂ ಕುರಿತು ಒಂದೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದೆವು. ಪದ್ಯದ ಓಟ, ಚರಣವಿನ್ಯಾಸ ಮೊದಲಾದವು ಒಳಗಿನ ಭಾವವನ್ನು ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲವು. ಇದನ್ನು ಕವಿಗಳು ಬಲ್ಲರು; ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದುಂಟು. ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಂತೂ ವ್ಯಂಜಕತ್ವಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ತನ್ನ

ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪಾದ, ಗಣ, ಪ್ರಾಸ, ಯತಿ, ಗುರು, ಲಘು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕವಿ ಆಳ ವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದರ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಗ್ರಂಥವೇ ಸರಿಯಾದ ಸ್ಥಳವಾದಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಗಮ ನಾರ್ಹವಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೆಳಗೆ ಕೊಡುತ್ತೇವೆ:

ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲಘುವಿದ್ದು ಅದರ ಮುಂದೆ ಗುರು ಬರುವಂಥ ಮಾತ್ರಾಗಣ ಗಳ ಪ್ರಯೋಗವು (ᴗ–, ᴗ–ᴗ, ᴗ–ᴗᴗ, ᴗ– –) ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಚುರ; ಇವನ್ನು ತಂದರೆ ಯತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೆಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ತೆಂಕಣ ಗಾಳಿಯಾಟ'ವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ:

ಬೊಬ್ಬೆಯ ಹಬ್ಬಿಸಿ, ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ
ಉಬ್ಬರ ಎಬ್ಬಿಸಿ ಕಡಲಿನ ನೀರಿಗೆ,
ಬೊಬ್ಬುಳಿ ತೆರೆಯನು ದಡಕ್ಕೆ ಹೊಮ್ಮಿಸಿ
ಅಬ್ಬರದಲಿ ಭೋರ್ ಭೋರೆನೆ ಗುಮ್ಮಿಸಿ,
ಬರುತದೆ! ಮೈತೋರದೆ ಬರುತದೆ! ಅದೆ—[2]

ಇಲ್ಲಿ "ದಡಕ್ಕೆ" ಎಂಬುದು ವಿಷಮಗಣ. ಆದರೆ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ, ಗಾಳಿ ತೆರೆಗಳನ್ನು ಅಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಸಮುದ್ರದ ಕರೆಗೆ ಅಪ್ಪಳಿಸುವ ರಭಸ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತ ವಾಗುವುದಲ್ಲವೆ!

ಈಗ ಶಬ್ದದ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗೋಣ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯಪದಗಳುಂಟೆಂದು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವನೆ. ಗಾತ್ರಗಾತ್ರವಾಗಿ ಮೇಜುಗಳನ್ನೂ ಬೀರುಗಳನ್ನೂ ಅಲಂಕರಿಸುವ ಕೋಶ ನಿಘಂಟುಗಳು ಇದನ್ನೇ ಬಲಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಜೀವ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನುಳ್ಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನಪದಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ವ್ಯಂಜಕತ್ವ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುವುದು ಅತಿ ಸುಲಭ.

'ಕುಮಾರ ಸಂಭವ'ದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಜೆ ಈಶ್ವರನನ್ನೇ ಪತಿಯಾಗಿ ಪಡೆಯುವ ಅನನ್ಯಾ ಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಅತಿ ಕಠಿನವಾದ ತಪಸ್ಸನ್ನು ಕೈಕೊಂಡಿರುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದು ದಿನ ಅವಳಲ್ಲಿಗೆ ತೇಜಸ್ವಿಯಾದ ಒಬ್ಬ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿ ಬಂದು, ಈ ಸುಕುಮಾರಿ ಇಂಥ ಉಗ್ರ ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ದೇಹವನ್ನು ಏಕೆ ಶೋಷಿಸುವಳೆಂದು ಕೇಳಿ, ಸಖಿಯರಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ರುದ್ರ ನನ್ನು ಈಕೆ ಬಯಸುವುದು ಅನುಚಿತವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಇದು:

---

[2] ಇದು ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರ ಕೃತಿಯ ಒಂದು ನುಡಿ. ('ಕನ್ನಡದ ಬಾವುಟ', ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣ, ಪು. ೧೧೧).

ದ್ವಯಂ ಗತಂ ಸಂಪ್ರತಿ ಶೋಚನೀಯತಾಂ
ಸಮಾಗಮಪ್ರಾರ್ಥನಯಾ ಕಪಾಲಿನಃ *।
ಕಲಾ ಚ ಸಾ ಕಾಂತಿಮತೀ ಕಲಾವತಃ
ತ್ವಮಸ್ಯ ಲೋಕಸ್ಯ ಚ ನೇತ್ರಕೌಮುದೀ ॥ (ಕು. ೬೧)
(* ಪಿನಾಕಿನಃ—ಪಾಠಾಂತರ)

"ಕಪಾಲಿಯ (ಪಿನಾಕಿಯ) ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಬಯಸಿ ಈ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳು ಶೋಚನೀಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದುವು: ಕಲಾಪೂರ್ಣ [ನಾದ ಚಂದ್ರ] ನ ಕಾಂತಿಮಯವಾದ ಆ ಲೇಖೆಯೊಂದು, ಈ ಲೋಕದ ಕಣ್ಣುಗಳ ಬೆಳುದಿಂಗಳಾದ ನೀನೊಬ್ಬಳು."[3]

ಇಲ್ಲಿ "ಪಿನಾಕಿನಃ," "ಕಪಾಲಿನಃ" ಎಂದು ಎರಡು ಪಾಠಗಳಿವೆ; ಎರಡೂ ಪರಮೇಶ್ವರನನ್ನೇ ಹೇಳತಕ್ಕವು; ಛಂದಸ್ಸಿಗೂ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಂಜಕತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡಕ್ಕೂ ಎಂಥ ಅಂತರ! ಇಲ್ಲಿ ಕಪಟ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿ ಈಶ್ವರನನ್ನು ಉಪಹಾಸಮಾಡಿ, ಅವನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಜುಗುಪ್ಸೆಯುಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಶಬ್ದನಿಷ್ಪತ್ತಿಬಲದಿಂದ "ಕಪಾಲಧಾರಿ — ತಲೆಯೋಡುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದವನು" ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಜುಗುಪ್ಸೆಗೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುವ "ಕಪಾಲಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಅತ್ಯುಚಿತ. "ಪಿನಾಕಿ", "ಪಿನಾಕಪಾಣಿ"— ಈ ಬಗೆಯ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ವ್ಯಂಜಕತ್ವ ಬರುವುದು ಬೇರೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ. ರನ್ನನ 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ದಲ್ಲಿ ಒಂದುಕಡೆ ಇದು

---

[3] ಈ ಪದ್ಯದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಕುಂತಕನು ಮನೋಹರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ: "ಪರಮೇಶ್ವರವಾಚಕವಾದ ಸಾವಿರ ಶಬ್ದಗಳಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿ 'ಕಪಾಲಿನಃ' ಎಂಬ ಬೀಭತ್ಸ [ರಸದ] ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವವನ್ನು ಹೇಳುವ ಶಬ್ದವನ್ನು ಜುಗುಪ್ಸಾಸ್ಪದವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅತಿಶಯವಾದ ವಾಚಕವಕ್ರತೆ ಉಂಟಾಗಿದೆ. 'ಸಂಪ್ರತಿ', 'ದ್ವಯಂ'— ಇವೂ ಅತೀವ ರಮಣೀಯ. ಏಕೆಂದರೆ ದುರ್ವ್ಯಸನ ದೂಷಿತವೆಂದು ಹಿಂದೆ ಅದೊಂದನ್ನೇ [=ಚಂದ್ರಕಲೆಯೊಂದನ್ನೇ] ಕುರಿತು ಅಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು; ಈಗ ನೀನು ಕೂಡ ಆ ಚಂದ್ರಕಲೆಯ ಅನುಚಿತೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡಲು ತೊಡಗಿದ್ದೀಯೆ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಉಪಹಾಸ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. 'ಪ್ರಾರ್ಥನಾ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವೂ ಅತಿಶಯ ರಮಣೀಯ; ಏಕೆಂದರೆ, ಕಾಕತಾಳೀಯಯೋಗದಿಂದ ಆ ಸಮಾಗಮವು ಒದಗಿದ್ದರೆ ಒಂದು ವೇಳೆ ದೂರು ತರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. [ತಾನಾಗಿಯೇ] ಅದನ್ನು ಬಯಸಿ ಬೇಡುವುದೆಂದರೆ ತುಂಬ ಅಪಖ್ಯಾತಿಯ ಕಳಂಕವನ್ನುಂಟುಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು. 'ಸಾ ಚ' 'ತ್ವಂ ಚ' ಎಂಬುವು ಈ ಎರಡೂ ಲಾವಣ್ಯಾತಿಶಯದಲ್ಲಿ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸ್ಪರ್ಧಿಸುತ್ತಿರುವುವೆಂಬ ಅನುಭವದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳಲು ಬಂದಿವೆ. 'ಕಲಾವತಃ', 'ಕಾಂತಿಮತೀ' ಎಂಬಲ್ಲ '—ಉಳ್ಳ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ('ಮತ್ವರ್ಥೀಯ') ಪ್ರತ್ಯಯವು ಎರಡರ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದು ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೂಡ ಬೇರೆ ಶಬ್ದದಿಂದ ತಿಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ" ('ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಜೀವಿತ', ಪು. ೧೭)—ಕುಂತಕನ ಈ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಂಜನಾಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸತಕ್ಕದ್ದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲ. "ವಾಚಕವಕ್ರತೆ" ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಮಿಕ್ಕದ್ದೆಲ್ಲಾ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಲೇಖನಿಯಿಂದಲೇ ಹೊರಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು.

ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಶ್ಮಶಾನಭೂಮಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದ ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನು ನಡೆದು ಬರುತ್ತಾ, ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರ ಶವವನ್ನು ಕಂಡು,

> ಅಱಿಯೆಮೆ ಬಿಲ್ಲ ಬಿನ್ನಣಕೆ ಗಾಂಡಿವಿಯಲ್ತು ಪಿನಾಕಪಾಣಿಯುಂ
> ನೆಱೆಯನಿದಿರ್ಚೆ ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಕಾದಿ ಗೆಲಲ್ಕೆ . . . (೪. ೪೯)

ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಹೇಳುವನು. ಇಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನು ದ್ರೋಣನ ಧನುರ್ಧಾರಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ಈತನನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಅರ್ಜುನ ಎಷ್ಟು ಮಾತ್ರದವನು; ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಈಶ್ವರನ ಕೈಯಲ್ಲೇ ಸಾಗದು ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ "ಗಾಂಡಿವಿ," "ಪಿನಾಕಪಾಣಿ" ಎಂಬ ಶೌರ್ಯ ಸೂಚಕವಾದ ಶಬ್ದಗಳೇ ಅತ್ಯುಚಿತ; ಇವುಗಳಿಂದ ದ್ರೋಣನ ಮಹತ್ತ್ವವು ಮತ್ತಷ್ಟು ಕಳೆಗೂಡುತ್ತದೆ.[4]

ಈಗ ವ್ಯಾಸ 'ಮಹಾಭಾರತ'ದ ಕಡೆಗೆ ಒಮ್ಮೆ ತಿರುಗೋಣ. ಯುಧಿಷ್ಠಿರನು ಜೂಜಿನಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ಸೋತ ಬಳಿಕ, ಆವಳನ್ನು ಸಭೆಗೆ ಎಳೆತರಲು ದುಶ್ಶಾಸನನು ಅಂತಃಪುರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಒರಟು ಮಾತುಗಳಿಗೆ ದ್ರೌಪದಿ ಹೆದರಿ ಥಿಗ್ಗನೆದ್ದು ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನ ರಾಣಿಯ ವಾಸದವರಿದ್ದ ಬಳಿಗೆ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾಳೆ;

> ತತೋ ಜವೇನಾಭಿಸಸಾರ ರೋಷಾತ್
> ದುಶ್ಶಾಸನಸ್ತಾಮಭಿಗರ್ಜಮಾನಃ ।
> ದೀರ್ಘೇಷು ನೀಲೇಷ್ವಥ ಚೋರ್ಮಿಮತ್ಸು
> ಜಗ್ರಾಹ ಕೇಶೇಷು ನರೇಂದ್ರಪತ್ನೀಂ ॥
>
> (ಸಭಾಪರ್ವ. ೬೦. ೨೨)

"ಆಗ ದುಶ್ಶಾಸನನು ರೋಷದಿಂದ ಅಬ್ಬರಿಸುತ್ತಾ ಅವಳ ಹಿಂದೆಯೇ ವೇಗವಾಗಿ ಸಾಗಿದನು; ನೀಳವಾದ ನೀಲವಾದ ಅಲೆಯಲೆಯಾದ ಕುರುಳುಗಳಿಗೆ ಕೈಹಾಕಿ ಆ ನರೇಂದ್ರಪತ್ನಿಯನ್ನು ತುಡುಕಿದನು".

ಇಲ್ಲಿ "ನರೇಂದ್ರಪತ್ನೀಂ" ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರಾಜಶ್ರೇಷ್ಠರ ಪತ್ನಿ ಈಕೆ; ಇವಳ ಮುಡಿಯನ್ನು ಈ ದುಷ್ಟನು ತುಡುಕಿದನೆ! ಇವನ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯವೆಷ್ಟು? ಇಂಥ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಗಳಾದ ಪತಿಗಳಿದ್ದರೂ ದ್ರೌಪದಿಗೆ ಈ ದುರವಸ್ಥೆ ತಟ್ಟಬಹುದೆ! — ಎಂಬ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆಯೇ ಈ ಪದದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು, "ಕೇಶೇಷು" ಎಂದು ಸುಮ್ಮನೆ ಹೇಳಿಬಿಡದೆ "ನೀಳವಾದ, ನೀಲವಾದ,

[4] 'ಕುಮಾರಸಂಭವ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನೇ "ಪಿನಾಕಪಾಣಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಮನ್ಮಥನು ಭರವಸೆಕೊಡುತ್ತಾ "ಕುರ್ಯಾಂ ಹರಸ್ಯಾಪಿ ಪಿನಾಕಪಾಣೇಃ ಧೈರ್ಯಚ್ಯುತಿಂ ಕೇ ಮಮ ಧನ್ವಿನೋಽನ್ಯೇ" (೩. ೧೦) ಎನ್ನುವನು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವುಂಟು. ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಪುಷ್ಪಬಾಣವನ್ನು ಬಿಡಲು ಸಜ್ಜಾಗಿದ್ದ ಮದನನಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ ಹರನು ಈ ಪಿನಾಕವನ್ನು ಬಾಗಿಸಲಿಲ್ಲ; ಹಾಗಾಗಿದ್ದರೆ ಮನ್ಮಥನು ಅವನನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಆಗುತ್ತಿತ್ತೋ ಏನೋ. ಹರನು ಮೂರನೆಯ ಕಣ್ಣನ್ನು ಬಿಟ್ಟನು, ಇವನು ಭಸ್ಮವಾದನು.

ಅಲೆಯಲೆಯಾದ" ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿ, ಅಂಥ ಸೊಬಗಿನ ಕೇಶಪಾಶಕ್ಕೆ ಈಗ ಒದಗಿದ ದುರ್ಗತಿಯನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಮನಮುಟ್ಟಿಸುವುದಂತೂ ಮಹಾಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಕಾರ್ಯ.)

ಕಪಾಲಿ, ಪಿನಾಕಿ, ಗಾಂಡಿವಿ, ನರೇಂದ್ರಪತ್ನಿ—ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶಬ್ದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಧ್ವನಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಪರ್ಯಾಯಪದಗಳು ಇರುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕವಿ ಅವುಗಳ "ನಿರುಕ್ತಿ"ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ.

ಪರ್ಯಾಯಪದಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರಮಾಡುವಾಗ, ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಂಶ ಇನ್ನೊಂದಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜಕತ್ವಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ; ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುವುದೇ ಶಬ್ದದ ವ್ಯಂಜಕತ್ವ; ಇದೇ ಅದರ ಚಾರುತ್ವ. ಇನ್ನು ಕೆಲವುವೇಳೆ ಇದು ಸ್ಫುಟವಾಗದಿದ್ದರೂ, ಈ ಶಬ್ದ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ, ಈ ಶಬ್ದ ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, "ಎಲರು", "ಗಾಳಿ" ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯಪದಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ "ಎಲರು" ಸುಂದರವೆಂದೂ "ಗಾಳಿ" ಅಷ್ಟು ಸೊಗಸಲ್ಲವೆಂದೂ ತೋರಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಇವುಗಳ ವರ್ಣರಚನೆಯೂ ಒಂದು ಕಾರಣ; ಆದರೆ ಅದಷ್ಟೇ ಕಾರಣವಲ್ಲ. "ಎಲರು" ಎಂಬುದು ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಸವ್ಯಂಜಕವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ, ಆ ಸಂಸರ್ಗದ ಬಲವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಚಾರುತ್ವವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಸರಸ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ. "ಗಾಳಿ" ಎಂಬುದು ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾವ್ಯಪ್ರಚುರವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅದನ್ನು ದಿನ ಬಳಕೆಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ನೀರಸವಾದ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಹೀಗಾಗಿ, ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ "ಗಾಳಿ"ಗಿಂತ "ಎಲರು" ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ರಭಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಾಗ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪ್ರಚಂಡವಾತವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ, "ಗಾಳಿ" ಎನ್ನುವುದೇ ಸುಂದರ; ಇಲ್ಲಿ "ಎಲರು" ಎಂದರೆ ನಗೆಗೇಡಾಗುತ್ತದೆ.[5]

ಮೇಲಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ, ಒಂದೊಂದು ಶಬ್ದವೂ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಮೀಸಲು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಕೂಡದು. ಅಂಥ ಖಚಿತವಾದ ವಿಭಾಗ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂದರ್ಭಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕು. ಒಂದೇ ಶಬ್ದವು ಬೇರೆಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ

---

[5] "....ಶಬ್ದವಿಶೇಷಣಾಂ ತತ್ರಾನ್ಯತ್ರ ಚ ಚಾರುತ್ವಂ ಯದ್ವಿಭಾಗೇ ನೋಪದರ್ಶಿತಂ ತದಪಿ ತೇಷಾಂ ವ್ಯಂಜಕತ್ವೇನೈವ ಅವಸ್ಥಿತಮಿತಿ ಅವಗಂತವ್ಯಂ. ಯತ್ರಾಪಿ ನ ತತ್ ಸಂಪ್ರತಿ ಭಾಸತೇ ತತ್ರಾಪಿ ವ್ಯಂಜಕೇ ರಚನಾಂತರೇ ಯದ್ದೃಷ್ಟಂ ಸೌಷ್ಠವಂ ತೇಷಾಂ ಪ್ರವಾಹಪತಿತಾನಾಂ ತದೇವ ಅಭ್ಯಾಸಾದಪೋದ್ಧೃತಾನಾಮಪಿ ಅವಭಾಸತೇ ಇತಿ ಅವಸ್ಥಾತವ್ಯಂ...." ಈ ಮೊದಲಾದ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೂ ಇವುಗಳ ಮೇಲಿನ 'ಲೋಚನ'ದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು (ಪು. ೧೫೯-೬೦).

ರಸಭಾವಗಳಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಈ ಕೆಳಗಿನ ಎರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ "ನನ್ನಿಕಾಱ" (=ಸತ್ಯವಂತ) ಎಂಬ ಒಂದೇ ಶಬ್ದದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:

ಮೊದಲನೆಯದು 'ಪಂಪಭಾರತ'ದಲ್ಲಿ ವನವಾಸ ದುಃಖಿತೆಯಾದ ದ್ರೌಪದಿ ಧರ್ಮರಾಯನನ್ನು ಮೂದಲಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ನಕುಲ ಸಹದೇವರ ದುರವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅವಳು ಅವನಿಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ:

ಕಾಯಕ್ಲೇಶದಿನಡವಿಯ
ಕಾಯಂ ಪಣ್ಣುಮನುದಿರ್ಪ ತಿಂದಗಲದೆ ನಿಂ- |
ದೀ ಯಮುಳರಾವ ತೆಱದಿಂ
ನೋಯಿಸರ್ಪೆ ನಿನ್ನ ನನ್ನಿಕಾಱನ ಮನಮಂ (೭. ೪೮)

ಇಲ್ಲಿ, ಸತ್ಯವಂತನೆಂಬ ಒಂದು ಹೆಸರನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೀಯೆ! ಬೆನ್ನಲ್ಲಿ ಬಂದ ತಮ್ಮಂದಿರ ದುರವಸ್ಥೆ ನಿನಗೆ ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಅಯ್ಯೋ, ನಿನ್ನ ನನ್ನಿಕಾಱತನವೇ! ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿಹಚ್ಚಲಿ!—ಎಂಬೀ ವಿಧದ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಹೊಳೆದು ಈ ಶಬ್ದವು ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದು ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಕಾವ್ಯ'ದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ. ನಡುರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ರೋಹಿತಾಶ್ವನ ಶವವನ್ನು ಚಂದ್ರಮತಿ ಹುಡುಕಿ ತಡಕಿ ಕಂಡು ಗೋಳಾಡಿದ ಬಳಿಕ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಹೊತ್ತು ಮೀರುವುದೆಂದು ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಶ್ಮಶಾನದ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ:

ಇನ್ನಿನಿತಱಿಂದ ಮೇಲೆಮ್ಮೊಡೆಯನಟಿಸಿ ಬಂ-
ದೆನ್ನನೊಯ್ದಡೆ ಬಳಿಕ ಸುಡಹಡೆಯೆನೆಂಬುದನು
ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನೆ ತಿಳಿದೆದ್ದು ಪುತ್ರನ ಶವವ ಹೊತ್ತು ದೆಸೆದೆಸೆಗೆ ತಿರುಗಿ |
ಮುನ್ನೆಲ್ಲರಂ ಸುಡುವ ಠಾವಾವುದೆಂದು ನೋ-
ಳ್ಪನ್ನೆಗಂ ಹಲವು ಕೆಲವುರಿಯ ಬೆಳಗಂ ಕಂಡು
ನನ್ನಿಕಾಱಂ ಕಾವ ಕಾಡತ್ತ ನಡೆವಾಗ ಬಟ್ಟೆಯೊಳದೇವೊಗಳ್ವೆನು
(ಸಂಗ್ರಹ, ೮, ೨೪)

"ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ಕಾಯುವ ಕಾಡು" ಎನ್ನದೆ, "ನನ್ನಿಕಾಱಂ ಕಾವ ಕಾಡು" ಎಂದು ಕವಿ ಹೇಳಿರುವುದರ ಸೊಗಸನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಸತ್ಯಸಂಧತೆಯ ಪರಮಾವಧಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ವಿಷಮ ಸಮಯ ಈಗ ಒದಗಲಿದೆ. ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ತನ್ನನ್ನೂ ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೆಚ್ಚಲ್ಲ. ತನ್ನ ಮಗನ ಶವವನ್ನು ದಹನ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಕೂಡ ಕೊಡದ ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿದಾಗ ಅವನು ಏನುಮಾಡುವ ನೆಂಬುದರ ಪರೀಕ್ಷೆ ಈಗ ಆಗಲಿದೆ. ಕಥೆಯ ಗತಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲ ವಾಚಕರಿಗೆ ಇದೆಲ್ಲ "ನನ್ನಿಕಾಱ" ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಹೊಳೆದು ಪ್ರಸಂಗದ ವಿಷಮಸ್ಥಿತಿ ಮನ ಗಾಣುತ್ತದೆ; ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ಜಯಶಾಲಿಯಾಗುವನೆಂಬ ಸೂಚನೆಯೂ

ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಶಬ್ದವನ್ನು ಪ್ರಾಸದ ನಿರ್ಬಂಧಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕವಿ ತಂದಿದ್ದಾನೆ; ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಸರಿಯೆ ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಯೆತ್ತಬಹುದು. ಆದರೆ ರಾಘವಾಂಕನು ವಿಶೇಷಣ ವಿಶೇಷ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥನೆಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. "ಧೈರ್ಯನಿಧಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನೃಪನು" (ಸಂಗ್ರಹ, ೩.೨೦), "ತೊಳಲಿದಂ ಸತ್ಯನಿಧಿ ಭೂಪಾಲನು" (೭.೨೦), "ಬೀದಿಬೀದಿಯೊಳು ಸುಳಿದಂ ಸತ್ಯಸಂಪನ್ನನು" (೭.೪೮)— ಹೀಗೆ ಹಿಂದೆ ಬಂದಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ವಾಚಕನ ಮನಸ್ಸು ಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ "ನನ್ನಿಕಾಜಿ" ಎಂಬುದರ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವನ್ನು ಥಟ್ಟನೆ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಮುಚಿತವಾದ ಒಂದೇ ಶಬ್ದದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥ ಹೊಮ್ಮಬಹು ದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಲ್ಲದೆ ಮನಸ್ಸು ನಿಲ್ಲದು. ಹಳ್ಳಿಗರ ಹಾಡಾದರೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಂಠಹಾರಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿರುವ 'ಕೆರೆಗೆ ಹಾರ' ಎಂಬ ಕೋಲಾಟದ ಪದದಿಂದ ಇದನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತೇವೆ.[6] ದನ ಕರುಗಳಿಗೆ, ಜನಗಳಿಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗಲೆಂದು ಕಟ್ಟಿಸಿದ ಕೆರೆಗೆ ಒಂದು ಸೇರೆಯಷ್ಟೂ ನೀರು ಬಾರದಿರಲು, ಗೌಡನು ಹೊತ್ತಿಗೆ ತೆಗಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ; ಬಲಿಕೊಟ್ಟ ಹೊರತು ನೀರು ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಉತ್ತರ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಸಣ್ಣ ಸೊಸೆ ಭಾಗೀರಥಿ ಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಗೆ ಮಾತು ಕಥೆ ನಡೆಯಿತು, ಆ ಧೀರೆ ಹೇಗೆ ಕೆರೆಗೆ "ಹಾರ"[7] ವಾದಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಮೂಲಕವನವನ್ನೇ ಓದಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ನಡೆಯುವಾಗ ಅವಳ ಗಂಡ ಸುಮ್ಮನಿದ್ದನೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವನು ದಂಡಿ ನಲ್ಲಿದ್ದನು.

ಗಂಡ ಮಾದೇವರಾಯ ದಂಡಿನಾಗೈದಾನು
ದಂಡಿನಾಗೈದಾನು ಕಂಡನು ಕೆಟ್ಟಕನಸ
ಸೆಲ್ಯ ಸುಟ್ಟ್ಯಾಂಗಾತು ಕೋಲು ಮುರಿದ್ಹಾಂಗಾತು
ಕಟ್ಟಿಸಿದ ಮಾಲೆಲ್ಲ ಥಟ್ಟನೆ ಬಿದ್ಹಾಂಗಾತು
ಗಂಡ ಮಾದೇವರಾಯ ಹತ್ತಿದ ಬತ್ತಲೆಗುದರಿ
ಹತ್ತಿದ ಬತ್ತಲೆಗುದುರಿ ಒತ್ತರ ಬಂದಾನ ಮನಿಗೆ. . . .

ಇವನಿಗೆ ಕನಸು ಬೀಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿ: ಕಟ್ಟಿಸಿದ ಮಹಲೇ ಥಟ್ಟನೆ ಬಿದ್ದಂತಾ ಯಿತು! ದಾಂಪತ್ಯ ಜೀವನ ಮುರಿದುಬಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಇನ್ನು ಹೇಗೆ ಇಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು! ಒಟ್ಟು ಹಾಡನ್ನೇ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶ ಗಳಿಗೂ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೂ ತತ್ತ್ವದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ

[6] 'ಕನ್ನಡದ ಬಾವುಟ', ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣ, ಪು. ೭೯-೮೩.

[7] "ಹಾರ" ಎಂಬುದು "ಆಹಾರ" ದ ತದ್ಭವವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ; ಇದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ "ಕೊರಳ ಸರ, ಭೂಷಣ" ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಸ್ಫುರಿಸಿ ಸೊಗಸನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

ವನ್ನೂ ಜೊತೆಗೂಡಿಯೇ ಮನಗಾಣಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಕೃತೋದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ವಿಷಯ.[8] ಇಲ್ಲಿ "ಬತ್ತಲೆಗುದುರಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ. ಈ ಕೆಟ್ಟ ಕನಸನ್ನು ಕಂಡ ಕೂಡಲೇ ಎದೆ ಅಳುಕಿ ಏನೊಂದನ್ನೂ ಗಮನಿಸದೆ, ಕಡೆಗೆ ಕುದುರೆಗೆ ತಂಗು ತಡಿಗಳನ್ನೂ ಹಾಕದೆ, ಇದ್ದದ್ದು ಇದ್ದಹಾಗೆಯೇ ದೌಡಾಯಿಸಿ ಕೊಂಡು ಬಂದವನ ಕಳವಳವನ್ನೂ ತ್ವರೆಯನ್ನೂ ಈ ಶಬ್ದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ಸಾಕು; ಮಾರುಮಾರುದ್ದದ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಕವಿ ಏಕೆ ಹೊಸೆಯಬೇಕು! ಇಂಥ ವ್ಯಂಜಕದ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿಯೇ,

ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿಶೋಭಿನೈಕೇನ ಭೂಷಣೇನೇವ ಭಾಮಿನೀ |
ಪದದ್ಯೋತ್ಯೇನ ಸುಕವೇರ್ಧ್ವನಿನಾ ಭಾತಿ ಭಾರತೀ ||

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೩೦)

"ರಮಣೀಯವಾಗಿ ಶೋಭಿಸುವ ಒಂದೇ ಆಭರಣದಿಂದ ಕಾಮಿನಿ ಹೇಗೆ ಕಳೆಗೂಡು ವಳೋ ಹಾಗೆ, [ಒಂದು] ಪದವು ಹೊಳೆಯಿಸುವ ಧ್ವನಿಯಿಂದಲೇ ಸುಕವಿಯ ವಾಣಿ ಕಳೆಗೂಡುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನು ಹೇಳಿದ್ದು.

ಇದುವರೆಗೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಮವಾಚಕ ಗುಣವಾಚಕಾದಿಗಳ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿದೆವು. ಒಂದೊಂದು ವೇಳೆ, ಅಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಶಬ್ದ ಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದೇ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಸಲಾರದ ಅಮಿತಾರ್ಥ ವನ್ನು ಕೇವಲ ಸರ್ವನಾಮದಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಡಲು ಕವಿ ಹವಣಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ತಾಪಸ ವತ್ಸರಾಜ ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ, ವಾಸವದತ್ತೆ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಂದುಹೋದಳೆಂದು ಕೇಳಿ ದುಃಖವುಕ್ಕಿ ವತ್ಸರಾಜನು ಹೀಗೆ ಹಲುಬುವನು:

ಉತ್ಕಂಪಿನೀ ಭಯಪರಿಸ್ಖಲಿತಾಂಶುಕಾಂತಾ
ತೇ ಲೋಚನೇ ಪ್ರತಿದಿಶಂ ವಿಧುರೇ ಕ್ಷಿಪಂತೀ |
ಕ್ರೂರೇಣ ದಾರುಣತಯಾ ಸಹಸೈವ ದಗ್ಧಾ
ಧೂಮಾಂಧಿತೇನ ದಹನೇನ ನ ವೀಕ್ಷಿತಾಸಿ ||

[ನಡನಡುಗುತ, ಕಡುಭಯದಲಿ ನೆರೆಜಗುಳಿರೆ ಮೇಲ್‌ಸೆರಗು,
ಆ ಕಂಗಳ ಬೆಳಕಳಿದರೆ ಸುಳಿಸುತ ನೀ ದೆಸೆದೆಸೆಗೆ
ಇರೆ, ಕ್ರೂರನು ಸುಟ್ಟನಲಾ ಥಟ್ಟನೆ ದಾರುಣವಹ್ನಿ
ಹೊಗೆಯಲಿ ತಾನಂಧನಾಗಿ, ನಿನ್ನನು ಕಾಣದೆಯೆ!]

ಹಿಂದೆ ಪ್ರೇಮನಿರ್ಭರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೃದಯೇಶ್ವರಿಯ ಕಣ್ಣುಗಳ ವಿಭ್ರಮ ವಿಲಾಸ ವನ್ನು ವತ್ಸರಾಜನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದನು; ಆಗ ಯಾವುವು ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಇವನ ಪ್ರೇಮವನ್ನುಕ್ಕಿಸುತ್ತಿದ್ದುವೋ, ಈಗ ವಿನಾಶಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅವೇ ಇವನ

[8] ಈ ಹಾಡನ್ನು ಕುರಿತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಸ್ತಾವಕ್ಕೆ ಪ್ರಕೃತ ಲೇಖಕನ 'ಸಮಾಲೋಕನ'ದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ 'ಕೆರೆಗೆ ಹಾರ' ಎಂಬ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಶೋಕವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತಿವೆ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ತಗುಲಿದಾಗ, ಈ ತರಳೆ 'ನನ್ನನ್ನು ಯಾರು ರಕ್ಷಿಸುವವರು, ಆರ್ಯಪುತ್ರನೆಲ್ಲಿ' ಎಂದು ಅತ್ತಿತ್ತ ಸುಳಿದು ನಿರಾಶೆಗೊಂಡಾಗ ಅದೇ ಕಣ್ಣುಗಳು ಹೇಗೆ ನಿಷ್ಪ್ರಭವಾದುವೆಂಬುದನ್ನು ನೆನೆದಾಗಲಂತೂ ವತ್ಸರಾಜನ ಹೃದಯ ಸುಟ್ಟುಹೋಗಿರಬೇಕು! ಹೀಗೆ, "ಇಲ್ಲಿ 'ತೇ' [ಆ=] ಎಂಬ ಪದವು ರಸಮಯವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿಯೇ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ."[9]

ಅದು, ಅವು, ಆ, ಅಂತು, ಆಗ, ಅಷ್ಟು — ಈ ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಗಳ ವಿಷಯವೆಲ್ಲ ಹೀಗೆಯೇ. ಅವು ರಸವನ್ನು ತೊಟ್ಟಿಕ್ಕಿಸಬಲ್ಲವು. ಆದರೆ ಅವು ಬಂದಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ರಸನಿರ್ಭರತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. "ಆ" ಎಂಬುದು ಉದ್ರೇಕಿಸುವ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಅನುಭವವೆಲ್ಲ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡು ತುಂಬಿರಬೇಕು.[10] ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಈ ಶಬ್ದಗಳೆಲ್ಲ ಜೇನಿಲ್ಲದ ಬರಿಯ ಗೂಡುಗಳೇ ಸರಿ. ಹಾ, ಹೋ, ಅಹ, ಅಯ್ಯೋ — ಈ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಸೂಚಕಗಳ ವಿಚಾರವೂ ಇಲ್ಲಿಗೇ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಸೇರಿ ಪದವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದುವರೆಗೆ ಪ್ರಕೃತ್ಯಂಶವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದೆವು. ಇದರಂತೆಯೇ ಲಿಂಗ, ವಚನ, ವಿಭಕ್ತಿ, ಸಮುಚ್ಚಯ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಾಕರಣ ಪರಿಚಿತವಾದ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕೆಲಕೆಲವು ವೇಳೆ ದ್ಯೋತಕವಾಗಬಹುದು. ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಬೆಳಸಲಾರೆವು. ಹಿಂದೆಯೇ ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರುವ "ನೀರೊಳಗಿರ್ದುಂ ಬೆಮರ್ತನುರಗಪತಾಕಂ" ಎಂಬ ಕಡೆ, "ಉಂ" ಎಂಬ ಸಮುಚ್ಚಯಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ವ್ಯಂಜಕಶಕ್ತಿಯೊದಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ, ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗುತ್ತೇವೆ.

"ನೈಕಂ ಪದಂ ದ್ವಿಃ ಪ್ರಯೋಜ್ಯಂ ಪ್ರಾಯೇಣ"[11]— "ಒಂದೇ ಪದವನ್ನು ಪ್ರಾಯಿಕವಾಗಿ ಎರಡು ಬಾರಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಾರದು." ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪದವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ಔತನದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಭಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬಡಿಸಿದಂತಾಗಿ ಸವಿ ಕಡಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಶೇಷಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪದದ ಪುನರುಕ್ತಿಯೇ ಅತಿಶಯ

---

[9] ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೩೧). ಇದನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಸವಿಸ್ತರವೂ ರಸಪೋಷಕವೂ ಆಗಿದೆ.

[10] ಭವಭೂತಿ ಅಷ್ಟು (=ತಾವಾನ್) ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಧ್ವನಿನಿರ್ಭರವಾಗಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ:

ವಿನಾ ಸೀತಾದೇವ್ಯಾ ಕಿಮಿವ ನ ಹಿ ದುಃಖಂ ರಘುಪತೇಃ
ಪ್ರಿಯಾನಾಶೇ ಕೃತ್ಸ್ನಂ ಕಿಲ ಜಗದರಣ್ಯಂ ಹಿ ಭವತಿ |
ಸ ಚ ಸ್ನೇಹಸ್ತಾವಾನಯಮಪಿ ವಿಯೋಗೋ ನಿರವಧಿಃ
ಕಿಮಿತ್ಯೇವಂ ಪೃಚ್ಛಸ್ಯನಧಿಗತರಾಮಾಯಣ ಇವ ||

('ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ', ೬. ३೦)

[11] ವಾಮನ: 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸೂತ್ರ', ೫. ೧. ೧.

ವಾಗಿ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುವುದುಂಟು. ಇದಕ್ಕೆ "ಶ್ರೀ" ಯವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕ ದಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು:

ದುರ್ಯೋಧನವಧೆಯ ಸೇಡನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಪಾಂಡವರ ಪಾಳೆಯಕ್ಕೆ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗಿದಾಗ, ರುದ್ರನ ಮಾಯೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಅವನು ಪಶುಗಳನ್ನೂ ಹಸುಳೆಗಳನ್ನೂ ಹೆಂಗಸರನ್ನೂ ಶತ್ರುವೀರರೆಂದೇ ಭ್ರಮಿಸಿ ತರಿದೊಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಮರು ದಿನ ಬೆಳಗ್ಗೆ ಅರಿವು ಮರಳಿದಾಗ ತಾನು ಸಾಹಸಕೃತ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಮಾಡಿದ್ದರ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪವು ಗೊತ್ತಾಗಲು, ತನಗೆ ತಾನೇ ಹೇಸಿ ತನ್ನ ನೆಚ್ಚಿನ ದೈವದ ಮೋಸಕ್ಕೆ ಮುನಿದು ರೋಷಜುಗುಪ್ಸೆಗಳ ಉದ್ರೇಕದಿಂದ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು:

....ಸೊರ್ಕು ನುಡಿ ನುಡಿವೆನ್—
ಇಂತಪ್ಪನ್ ಇಲ್ಲಮೆಂದಾದೆನ್.
ಈಗಳೋ ಇಂತಪ್ಪನ್ ಇಲ್ಲಮೆಂದೇ ಆದೆನ್ !
ಪುಡಿಯೊಳಗೆ ಪುಡಿಯ ಪುಡಿಯಾದೆನ್—
ನಾಣ ನುಡಿಯಾದೆನ್. (ಪಂಕ್ತಿ ೩೬೪-೮)

ಇಲ್ಲಿ "ಇಂತಪ್ಪನ್" ಎಂಬುದರ ದ್ವಿರುಕ್ತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಎರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವುದು ಒಂದೇ ಪದ, ಒಂದೇ ವರ್ಣಾನುಪೂರ್ವಿ; ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಒಂದಕ್ಕೊಂದಕ್ಕೆ ಸ್ವರ್ಗ ನರಕಗಳ ಅಂತರ. ಮೊದಲಿಗೆ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಯಾರನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದ ರುದ್ರಾವ ತಾರ! ಅವನಿಗೆ ಮಹತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಸರಿಜೋಡಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಲಾದರೆ — ಪಾಳೆಯದ ಕ್ಷುದ್ರ ಸೈನಿಕರ ಹಾಸ್ಯ ತಿರಸ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಕೂಡ ಗುರಿಯಾಗುವಂತೆ ಈ ಮೂಕ ಜಂತುಗಳನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ — ಅಧೋಗತಿಯಲ್ಲಿ ಇವನಿಗೆ ಸರಿಜೋಡಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನಿಗೂ ಇಂದಿನ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನಿಗೂ ಇರುವ ಈ ಅಳೆಯಲಾಗದ ಅಂತರವನ್ನು "ಇಂತಪ್ಪನ್" ಎಂಬ ಒಂದೇ ಪದ ಎರಡು ಬಾರಿ ಬಂದು ಅತಿ ಗಾಢವಾಗಿ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ; ಭಿನ್ನ ಪದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದರೆ ಈ ಪುಷ್ಟಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು, "ಪುಡಿಯೊಳಗೆ ಪುಡಿಯ ಪುಡಿಯಾದೆನ್" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಅತಿಶಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. "ಪುಡಿ" ಎಂಬುದೇ ಅಲ್ಪ ವಸ್ತು; ಅದರ ಅಲ್ಪಾಂಶದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಅಲ್ಪಾಂಶವನ್ನು, ಕನಿಷ್ಠತಮವಾದ ಕಣ ವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ಪುನರುಕ್ತಿ ಹೇಳಿ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನಿಗೆ ಒದಗಿರುವ ತುಚ್ಛತೆಯ ಪರಮಾವಧಿ ಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವಾಗ ಸ್ಥಾನವಿಶೇಷದಿಂದಲೂ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಬಹುದು. ವೈಶಂಪಾಯನ ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ಹೊರಕ್ಕೆ ಹೊರಡಿಸಲು ಭೀಮನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಮೂದಲಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಕಿಱಿಯಂದಿಂದಿತ್ತ ದುರ್ಯೋಧನನೆನಿಸಿದ ವಿಕ್ರಾಂತಮೇನಾದುದೆಟ್ಟಂ-
ದಿಱಿವುರ್ಕೆಲ್ಲಿತ್ತೊ ಪಾಂಚಾಳಿಯನೆಡೆವದಟೇನಾದುದೋ ಗಂಡ ಪೇೞ್ ಪೊ

ಚ್ಚ ಱಿನಂತಾ ಮಾತುಮಿಂತಿಯಿರವೆನೆ ನಗೆಯಂ ಮಾಡಿದಯ್ ಬಂದನೀತಂ
ಪೆಱಿನಲ್ಲಂ ದುರ್ಜಯಂ ಕೌರವಕುಳನಳಿನೀಕುಂಜರಂ ಭೀಮಸೇನಂ ||

('ಪಂಪಭಾರತ', ೧೩. ೩೭)

ದುರ್ಯೋಧನನ ಹಿಂದಿನ ಶೌರ್ಯಾಟೋಪವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿ, ಇಂದಿನ ಹೇಡಿತನಕ್ಕೂ ಅಂದಿನ ಔದ್ಧತ್ಯಕ್ಕೂ ಎಲ್ಲಿಯ ಸಂಬಂಧವೆಂದು ಭೀಮನು ಉಪಹಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮೂದಲಿಸುವಾಗ, "ಗಂಡ (=ಶೂರ)" ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಪ್ರಯೋಗ ಬಹು ಸಹಜ; ಅದನ್ನು ಭೀಮನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದರೂ ವಿಪರೀತಲಕ್ಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ತಿರಸ್ಕಾರವೇ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ, "ಪಾಂಚಾಳಿಯುನೆಡೆವದ ಟೇನಾದುದೋ" ಎಂಬುದರ ಮುಂದೆ "ಗಂಡ" ಎಂದು ಬಂದಿರುವುದು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಂಜಕವಾಗಿದೆ; "ಹೆಂಗಸಿನ ಮೇಲೆ ಶಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಶೂರ" ಎಂದು ಅರ್ಥ ವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕಾರದ ಪರಮಾವಧಿ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ, "ಅಂತಾ ಮಾತುಂ ಇಂತೀ ಯಿರವು" ಎಂಬಲ್ಲಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕಗಳೂ "ಕೌರವಕುಳ ನಳಿನೀಕುಂಜರಂ" ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವೂ ಒಳ್ಳೆಯ ವ್ಯಂಜಕಗಳು.

ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ನಡುವೆಯೇ ಮುರಿದುಬಿಟ್ಟು, ಬೇರೊಂದು ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗುವುದರಲ್ಲೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪುಷ್ಟಿಯುಂಟು. 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗಮಾಡಿ ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳಾದ ಬಳಿಕ ರಾಮನು ದಂಡಕಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತಾಂತರದಿಂದ ಬರುತ್ತಾನೆ; ಹಿಂದೆ ಸೀತಾರಾಮರ ವನವಾಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೆಳದಿ ಯಾಗಿದ್ದು ಇವರ ಪ್ರೇಮಾತಿಶಯವನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದ ವಾಸಂತಿಯೆಂಬ ವನದೇವತೆ ರಾಮ ನನ್ನು ಸಂಧಿಸಿ, ಸೀತೆಯನ್ನು ಕಾಡುಪಾಲು ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಉಪಾಲಂಭನ ಮಾಡಲು ಉಪಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ತ್ವಂ ಜೀವಿತಂ ತ್ವಮಸಿ ಮೇ ಹೃದಯಂ ದ್ವಿತೀಯಂ
ತ್ವಂ ಕೌಮುದೀ ನಯನಯೋರಮೃತಂ ತ್ವಮಂಗೇ |
ಇತ್ಯಾದಿಭಿಃ ಪ್ರಿಯಶತೈರನುರುಧ್ಯ ಮುಗ್ಧಾಂ
ತಾಮೇವ—ಶಾಂತಮಥವಾ ಕಿಮಿಹೋತ್ತರೇಣ || (೩. ೨೭)

(ಇತಿ ಮೂರ್ಛತಿ)

[ನೀನೆ ನನ್ನಯ ಜೀವ, ನೀನೆ ನನಗಿನ್ನೊಂದು ಹೃದಯ,
ನೀನೆ ಬೆಳುದಿಂಗಳೌ ಕಂಗಳಿಗೆ, ಅಂಗಗಳಿಗಮೃತ ;
ಇಂತಿಂತು ನೂರು ನಲ್ವಾತಿನಲಿ ನಲಿಸಿ ಮನವೊಲಿಸಿ
ಮುಗುದೆಯವಳನೆ—ಸಾಕು, ಮುಂದಿನದನೆತ್ತಲೇಕೆ !

(ಮೂರ್ಛೆ ಹೋಗುವಳು)]

ಹಿಂದೆ ಯಾರನ್ನು ರಾಮನು ಇಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಒಲಿಸಿದ್ದನೋ ಅವಳನ್ನೇ ಈಗ ಯಾವ ದಾರುಣ ವಿಪತ್ತಿಗೆ ಈಡುಮಾಡಿದನೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ವಾಸಂತಿ

ತೊಡಗಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ ಮಾತು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವಳ ಗಂಟಲು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ; ಅಲ್ಲದೆ, ಆದದ್ದೆಲ್ಲ ಆಗಿಹೋದಮೇಲೆ ರಾಮನನ್ನು ಚುಚ್ಚಿ ಆಡುವುದರ ಪ್ರಯೋಜನ ತಾನೆ ಏನು ಎಂದೂ ಅವಳಿಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ವಾಕ್ಯದ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಭಂಗಪಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ ವಾಸಂತಿಯ ದುಃಖ ಆಕ್ಷೇಪ ಸೌಜನ್ಯಾದಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತವೆ! ಇದೆಲ್ಲದರ ಆವೇಗವನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದೆ ಅವಳು ಮೂರ್ಛೆಹೋಗುವುದೂ ರಸಪೋಷಕವಾಗಿದೆ.

ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ಭವಭೂತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದರೆ ಉತ್ತಮವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ತಾನು ಎಷ್ಟು ರಮ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ವಾಹಮಾಡಿದ್ದೇನೆಂಬುದರ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಅವನಿಗೆ ಉಂಟಾಗಿ, ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ ಹೊರತು ಅವನಿಗೆ ಮನಸ್ಸು ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ವಾಸಂತಿ ಮೂರ್ಛೆಹೊಂದಿದ ಕೂಡಲೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಅದೃಶ್ಯೆಯಾಗಿ ನಿಂತು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ತಮಸಾ ಎಂಬ ನದೀದೇವತೆ, "ಸ್ಥಾನೇ ಖಲು ವಾಕ್ಯನಿವೃತ್ತಿಃ ಮೋಹಶ್ಚ" ("ಮಾತು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದೂ ಮೂರ್ಛೆಹೋದದ್ದೂ ಸರಿಯಾದ ಜಾಗದಲ್ಲೇ ಆಯಿತಲ್ಲವೆ!") ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಮನೋಹರವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಬೆರಳುತೋರಿಸಿ ಬಯಲಿಗೆಳೆದದ್ದರಿಂದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಇಳಿದುಹೋಯಿತು; ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನೂ ಆಗಿಬಿಟ್ಟನು.[12]

ವರ್ಣ, ಪದ ಮೊದಲಾದವೆಲ್ಲ ವಾಕ್ಯದ ಅಂಗಗಳು; ಪುನರುಕ್ತಿ, ಕ್ರಮಭಂಗ ಮೊದಲಾದವೂ ಕೂಡ ವಾಕ್ಯವಿನ್ಯಾಸದ ಪ್ರಕಾರವಿಶೇಷಗಳು. ಪೂರ್ಣವಾದ ಅರ್ಥ ಧ್ವನಿತವಾಗುವುದು ಒಟ್ಟು ವಾಕ್ಯದಿಂದಲೇ ಹೊರತು, ಕೇವಲ ಅಂಶಮಾತ್ರದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ, ನಾಮಮಹಿಮೆಯಿಂದಲೋ, ನಿಷ್ಪತ್ತಿಬಲದಿಂದಲೋ, ಸಂಸರ್ಗಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೋ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಅಂಶವು ವಾಕ್ಯದ ಮಿಕ್ಕ ಭಾಗಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವ್ಯಂಜನಾ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ವರ್ಣ, ಪದ ಮೊದಲಾದವನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯಂಜಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಕಾವ್ಯಶರೀರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶದ ವ್ಯಂಜಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನೂ ಮಹಾಕವಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಒಟ್ಟು ವಾಕ್ಯವೇ ಹೇಗೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಬಲ್ಲುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಇವನ್ನು ಮತ್ತೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ. (ಇದರ ಮೇಲೆ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆಯೂ ವ್ಯಂಜಕವಾದ ವಾಕ್ಯಗಳು ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತವೆ.)

ಈಗ ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿಯ ವಿಚಾರ. ಪದಗಳು ಹೇಗೆ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆಯೇ ವಾಕ್ಯವು ಕೂಡ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.[13] ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳ ಅನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳು ಸೇರಿ ಒಂದು

---

[12] ಹೀಗೆ, ಒಂದು ಕಡೆ ರಮ್ಯವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವಿದ್ದರೂ, ಅದು ಅಲ್ಲ ಉಂಟೆಂದು ಕವಿಯೇ ತಿಳಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ, ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಅದನ್ನು "ಧ್ವನಿ"ಯೆಂದು ಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಇದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೇ ಪೋಷಕವಾಗುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿ "ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯ"ದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ.

[13] "ಮುಕ್ತಕ" (ಅಥವಾ ಬಿಡಿಪದ್ಯ) ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವೇ ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ಕಾವ್ಯವಾಗಿರುವುದುಂಟು; ಆಗ ಅದು ಕೇವಲ ವಾಕ್ಯನೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

"ಸರ್ಗ," "ಸಂಧಿ," "ಆಶ್ವಾಸ" ಅಥವಾ "ಪ್ರಕರಣ"ವಾಗುತ್ತದೆ; ಇಂಥ ಅನೇಕ "ಸರ್ಗ"ಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವತಃ ವಾಕ್ಯವು ಹೇಗೆ ಅಖಂಡವೋ ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಅಖಂಡ; ಅದೊಂದು "ಏಕಘನ." ಅದನ್ನು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಕ್ಲೇಶವಿಲ್ಲದೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ಧ್ವನಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ; ಇದನ್ನೇ ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದು; ಇದರ ಆಸ್ವಾದವೇ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮ ಪ್ರಯೋಜನ. ಕಾವ್ಯಶರೀರದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಹೊರಡುವ ಧ್ವನಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇದರ ಅಂಗಗಳಾಗಿ, ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಹೇಗೆಂಬುದರ ವಿಚಾರ ಮುಂದೆ ಒಂದೆರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಕೈಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ.

ಉಕ್ತಿಮಯವಾದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಉಕ್ತಿಯ ಅಭಾವದಿಂದಲೇ ಅರ್ಥ ವಿಶೇಷವು ಧ್ವನಿತವಾಗುವುದುಂಟು.[14] ಇದಕ್ಕೆ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ'ದ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಪುತ್ರವಿಯೋಗದಿಂದ ದಶರಥನು ವಿದೀರ್ಣಹೃದಯನಾಗಿ ಮರಣಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದ್ದಾನೆ. ರಾಮ ಜಾನಕೀ ಲಕ್ಷ್ಮಣರನ್ನು ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಕಳಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಸುಮಂತ್ರನು ಬರಿಯ ರಥದೊಡನೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಅವರು ಬೀಳ್ಕೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ವಿಜ್ಞಾಪಿಸುವನು:

ಸುಮಂತ್ರ—ಶೃಂಗಿವೇರಪುರದಲ್ಲಿ ರಥದಿಂದ ಇಳಿದು ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಕೊಂಡು, ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಮಹಾರಾಜನಿಗೆ ತಲೆಬಾಗಿ ನಮಿಸಿ ಬಿನ್ನವಿಸತೊಡಗಿದರು : ಬಲು ಹೊತ್ತು ಏನನ್ನೋ ಯೋಚಿಸಿದರು ; ಮಾತನಾಡಲು ತುಟಿಗಳು ಅಲುಗಿದುವು ; ಕಣ್ಣೀರು ಕೊರಳನ್ನು ಬಿಗಿಯಲು ನುಡಿಯದೆಯೇ ವನಕ್ಕೆ ತೆರಳಿದರು.

ದಶರಥ—ಏನು ? ನುಡಿಯದೆಯೇ ವನಕ್ಕೆ ತೆರಳಿದರೆ ? (ಇಮ್ಮಡಿಯಾಗಿ ಮೂರ್ಛೆ ಹೋಗುವನು.)

ಇಲ್ಲಿ ರಾಮಾದಿಗಳ "ಅನುಕ್ತಿ"ಯ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಎಷ್ಟು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ತಾನೆ ಅವರ ದುಃಖಸಂದೇಶ ಇಷ್ಟು ಅತಿಶಯವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬರುತ್ತಿತ್ತು ! ಅದರ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕನೂ "ಧ್ವನಿತ"ವಾಗಲು ಬಿಡುವುದೇ ಲೇಸು. ಈ ಅನುಕ್ತಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ. ರಾಮನನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಮುಟ್ಟಿದರೆ ಸಾಕು, ಒಮ್ಮೆ ಕಂಡರೆ ಸಾಕು, ನನ್ನ ಜೀವ ಉಳಿದೀತು ಎಂದು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದಶರಥನ ಕಿವಿಗೆ ರಾಮನು ಆಡಿದ ಎರಡು ಮಾತಾದರೂ—ಅವು ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ—ಸುಮಂತ್ರನ ಮೂಲಕ ಮುಟ್ಟಿದ್ದರೆ, ಅವನ ದುಃಖ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಶಮನವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ "ಅನುಕ್ತಿ" ಮೊದಲೇ ಅಸದಳವಾಗಿದ್ದ ದುಃಖವನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಸಿ ಕರುಣರಸಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ "ಅನುಕ್ತಿ"ಯುಂಟೆಂದು ಹೇಳಿದೆವು. ಆದರೆ ಸುಮಂತ್ರನ "ಅನುಕ್ತ್ವೈವ" (=ನುಡಿಯದೆಯೇ) ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅದು

---

[14] ಅನುಕ್ತಿಯೂ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಬಹುದೆಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಕ್ತಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಅನುಚಿತವಲ್ಲವೆಂದು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆ.

ಉಕ್ತಿಗೋಚರವಾಯಿತಲ್ಲ, ವಾಚ್ಯವಾಯಿತಲ್ಲ ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮದರ್ಶಿಗಳು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬಹುದು. ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಉಕ್ತಿಬಾಹಿರವಾದ ಒಂದು ಮೌನವನ್ನು 'ವಾಲ್ಮೀಕಿರಾಮಾಯಣ' ದಿಂದ ನಿದರ್ಶಿಸಿ, ಅದರ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಕೈಕೆ ರಾಮನನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ಅಟ್ಟಿದ್ದು ಭರತನಿಗೋಸ್ಕರ; ಅವನಿಗೆ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ನಿಷ್ಕಂಟಕವಾಗಿ ದೊರಕಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ. ಮುಗ್ಧೆಯಾದ ಇವಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಂಥರೆ ವಿಷಬೀಜವನ್ನು ಬಿತ್ತಿದಳು. ಅದು ಕ್ಷಿಪ್ರದಲ್ಲಿ ಮಹಾವೃಕ್ಷವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಹೃದಯರಸವನ್ನೇ ಹೀರಿ ಅನಾಹುತ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಫಲವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿತು. ಭರತನು ರಾಜನಾಗುವನೆಂಬ ಹರ್ಷದಲ್ಲಿ ಪತಿಮರಣವನ್ನು ಕೂಡ ಈ ಪುತ್ರೈಕಪ್ರಾಣೆ ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಭರತನು ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದಾಗ ಇವಳು ಅವನನ್ನು ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಎದುರುಗೊಂಡು ತಾನು ಅವನಿಗಾಗಿ ಗಳಿಸಿದ ಅಸಮಂಜಸ ಭಾಗ್ಯವನ್ನು ನಿವೇದಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮಗನು ಮೆಚ್ಚುವನೆಂದು ಕೈಕೆ ಭಾವಿಸಿದ್ದಳು. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವನ ಬಾಯಿಂದ ನಿಂದೆಯ ಸುರಿಮಳೆ ಇವಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. "ಪಾಪಿನಿ, ದುಷ್ಟಚಾರಿಣಿ, ಎಂಥ ಅಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ! ನೀನು ಬೆಂಕಿಗಾದರೂ ಬೀಳು; ಉರುಲನ್ನಾದರೂ ಹಾಕಿಕೋ. ನಾನು ರಾಮನನ್ನು ಕರೆತಂದು ಅವನ ದಾಸನಾಗಿ ಬಾಳುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ದುಃಖತಪ್ತನಾದ ಭರತನು ನಡೆದುಬಿಟ್ಟನು. ಬಳಿಕ ಅವನು ಆಡಿದ್ದು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದರಲ್ಲೇ ವಾಲ್ಮೀಕಿಕವಿ ಮಗ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೈಕೆ ಏನು ಮಾಡಿದಳು? ತನ್ನ ಆಸೆಯೆಲ್ಲಾ ಹುಡಿಹುಡಿಯಾದದ್ದಕ್ಕೆ ನೊಂದಳೇ, ತನ್ನ ಅಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿತಾಪದಿಂದ ಬೆಂದಳೇ?— ಇದೊಂದನ್ನೂ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಕಡೆಗೆ ಮೂರ್ಛೆಹೋದಳೆಂದು ಕೂಡ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಯೋಧ್ಯಾಕಾಂಡದ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಒಟ್ಟು 'ರಾಮಾಯಣ' ದಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು ಕೈಕೆಯ ಬಾಯಿಂದ ಹೊರಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ.[15] ಇಷ್ಟು ಪ್ರಗಾಢವಾದ ಅನುಕ್ತಿಯ ಅರ್ಥವೇನೆಂಬ ವಿಷಯ ಹಾಗಿರಲಿ; ಇಂಥ ಅನುಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಎಂಬುದನ್ನು ಕೂಡ ಕವಿ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವಧಾನದೊಡನೆ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವಾಗ, ಈ ಅಂಶ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಿಳಿದೊಡನೆಯೇ ವಾಚ್ಯಸ್ಪರ್ಶವೇ ಇಲ್ಲದ ಈ ಕೇವಲ ಅನುಕ್ತಿಯಿಂದ ಹೊಳೆಯುವ ಧ್ವನಿಯ ಆಳವನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮುಟ್ಟಬಹುದು! ಕೈಕೆಯ ಜೀವನದ ಉತ್ತರಭಾಗವೆಲ್ಲ ಈ ಅನುಕ್ತಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ.

---

[15] ರಾಮನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಭರತನು ಹೊರಟಾಗ, ಅವನೊಡನೆ ಕೌಸಲ್ಯೆ ಸುಮಿತ್ರೆಯರ ಜೊತೆಗೆ ಕೈಕೆಯೂ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ (೨. ೮೩. ೬). ರಾಮನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಮಾತೆಯರು ("ಮಾತರಃ") ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿದರು (೨. ೧೦೩. ೧೭), ಆಶ್ರಮದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುವಾಗ ದುಃಖದಿಂದ ಬೀಳ್ಕೊಂಡರು (೨. ೧೧೨. ೩೧). ಈ ಮಾತೆಯರಲ್ಲಿ, ದಶರಥನ ಸಮಸ್ತ ಸ್ತ್ರೀಯರಲ್ಲಿ ("ಸರ್ವಾ ದಶರಥಸ್ತ್ರಿಯಃ"—೨. ೧೦೩. ೯), ಕೈಕೆಯೂ ಸೇರಿದ್ದಳೆಂದು ನಂಬಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೌಸಲ್ಯೆಯನ್ನೂ ಸುಮಿತ್ರೆಯನ್ನೂ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ (೧೦೩ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ) ಕೈಕೆಯ ಹೆಸರನ್ನು ಎತ್ತುವುದಿಲ್ಲ.

೧೮. ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯ, ಚಿತ್ರ

"ನ ಸರ್ವತ್ರ ಧ್ವನಿರಾಗಿಣಾ ಭವಿತವ್ಯಂ"[1] ("ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಹೋಗಬಾರದು")!. ಒಂದು ಕಡೆ ತೋರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ, ಮನೋಹರವಾಗಿ, ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಗುಣೀಭೂತವಾಗುವುದೂ ಉಂಟೆಂದು ಈ ಮೊದಲೇ ಗಮನಿಸಿದೆವು. ಇನ್ನು ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ವಾಚಕನ ಪ್ರತಿಭಾದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸುಲಭಗೋಚರವಾದರೂ ನಿಧಿಯಂತೆ ನಿಗೂಢವಾಗಿರುವುದು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸೊಗಸು. ಹಾಗಿಲ್ಲದೆ ಅದು ತೀರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದರೆ, ಮೇಲೆದ್ದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಅದಕ್ಕೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೂ ನಿಜವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು? ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯವಹಾರದ ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡೋಣ. ಗೋವಿಂದನು ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತನ ಕೋಣೆಯ ಬಾಗಿಲನ್ನು ತಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಒಳಗಿನಿಂದ "ಯಾರು?" ಎಂದರೆ, ಇವನು "ಒಬ್ಬರು ದೊಡ್ಡಮನುಷ್ಯರು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ, ಬಾಗಿಲು ತೆಗೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಠಧ್ವನಿಯಿಂದಲೇ ಬಂದವನು ಗೋವಿಂದನೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುವಾಗ, "ಒಬ್ಬರು ದೊಡ್ಡಮನುಷ್ಯರು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ" ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ, "ನಾನು — ಗೋವಿಂದ — ಬಂದಿದ್ದೇನೆ" ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಪ್ರಯೋಜನದಲ್ಲಿ ಅಂತರ ಕಡಮೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿನೋದವೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಅದು ಅತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ; ಆದಕಾರಣವೇ ಅಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ "ನಿನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಅವನು ಬದುಕಿಯೇ ಇಲ್ಲ" ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲೂ, ರೂಢಿಬಲದಿಂದ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಅತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ; ಆದಕಾರಣ ಇದೂ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೇ ಉದಾಹರಣೆ. ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಹೊರಡಬಾರದು.

ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಮಾತು ವ್ಯಂಗ್ಯಸೂಚಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಉಪಯೋಗಿಸುವ "ಕಾಕು" ವಿನಿಂದ[2] ಅದು ವಾಚ್ಯಸದೃಶವೇ ಆಗಿಬಿಡುವುದುಂಟು. 'ವೇಣೀಸಂಹಾರ'ದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಭೀಮನು ಸಹದೇವನೊಂದಿಗೆ, "ಮಥ್ನಾಮಿ ಕೌರವಶತಂ ಸಮರೇ ನ ಕೋಪಾತ್ . ।." ("ನೂರ್ವರು ಕೌರವರನ್ನು ಸಮರದಲ್ಲಿ ನಾನು ಧ್ವಂಸಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ? . . .") ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಹೇಳುವನು (೧.೧೫). ಅವನ ಉದ್ದೇಶ ಈ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ. ಆದಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ

---

[1] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೧೩.

[2] "ಕಾಕು" ಎಂದರೆ, ಭಾವಸೂಚಕವಾಗುವಂತೆ ದನಿಯಲ್ಲಿ ತರುವ ಏರಿಳಿತ, ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ "ಪಲುಕು" (intonation).

ವಿಪರೀತಲಕ್ಷಣೆ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿ ಅವನ ದೃಢ ನಿಶ್ಚಯದ ಅತಿಶಯವು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವಾಗ, "ನಾನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ?" ಎಂಬ ಕಡೆ ಕಾಕುವನ್ನು ತರಲೇಬೇಕು. ಆಗ, "ಧ್ವಂಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೋ! — ಮಾಡಿಯೇ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ" ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ವಾಚ್ಯದಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಾಚ್ಯವೆಂಬಂತೆಯೇ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಗೂಢತೆಯಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಂಕಾಗುತ್ತದೆ; ಅತಿಗೂಢತೆಯಿಂದ ಅದರ ಇರವೇ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ'ಕಾರನು ಹೀಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

> ಸಂಧೌ ಸರ್ವಸ್ವಹರಣಂ ವಿಗ್ರಹೇ ಪ್ರಾಣನಿಗ್ರಹಃ |
> ಅಲ್ಲಾವದೀನನೃಪತೌ ನ ಸಂಧಿರ್ನ ಚ ವಿಗ್ರಹಃ || (೪. ೧೪ರ ಕೆಳಗೆ)

"ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಸೆಳೆಯುವನು; ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣವನ್ನೇ ಉಡುಗಿಸುವನು. ಅಲ್ಲಾವದೀನ್ ದೊರೆಯ ಹತ್ತಿರ ಸಂಧಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಯುದ್ಧವೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ."

"ಇಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಾವದೀನನೆಂಬ ದೊರೆಯ ಸಂಗಡ ಸಾಮದಾನಾದಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೊಂದು ಪ್ರಶಮನೋಪಾಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ವ್ಯಂಗ್ಯ. ಇದು ವ್ಯುತ್ಪನ್ನರಿಗೂ ಥಟ್ಟನೆ ಸ್ಫುಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ವಿಶ್ವನಾಥನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. (ಆದರೆ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿತೇ, ಇಲ್ಲೊಂದು ಉಭಯಕೋಟಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಒಡ್ಡಿಬಿಡುವುದಷ್ಟೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶವೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಯುಂಟು).

ಈಗ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. 'ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ'ದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ಭೃಂಗಬಾಧೆಯಿಂದ ಕಥಾನಾಯಿಕೆ ಕಾತರಪಟ್ಟ ಅವಕಾಶವನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ದುಷ್ಯಂತನು ಮೂವರು ಸಖಿಯರಿಗೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನಷ್ಟೆ. ಕುಶಲಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಡೆಯುವಾಗ ಅನಸೂಯೆ, "ಆರ್ಯನಾದ ನಿನ್ನಿಂದ ಯಾವ ರಾಜರ್ಷಿವಂಶವು ಅಲಂಕೃತವಾಗಿರುವುದು? ನಿನ್ನ ವಿಯೋಗದಿಂದ ಯಾವ ದೇಶದ ಜನವು ಕಳವಳಪಡುವುದು? ಸುಕುಮಾರನಾದರೂ ನೀನು ಈ ತಪೋವನ ಪರಿಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾಗಲು ಕಾರಣವೇನು?" ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. "ನೀನು ಯಾರು? ಯಾವ ದೇಶದವನು? ಇಲ್ಲಿಗೇಕೆ ಬಂದೆ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಪಡೆಯುವುದೇ ಅವಳ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳದೆ, ಹೀಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯದಲ್ಲೇ ಚಮತ್ಕಾರ ಹೆಚ್ಚು, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಸುಂದರವಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಇದು ಗುಣೀಭೂತವೇ ಸರಿ. ಇದನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಒರಟೊರಟಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವುಳ್ಳ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದರಿಂದ,[3] ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಬಾರದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಅಸೌಂದರ್ಯ ಕಡಮೆಯಾಯಿತು. (ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಅನಸೂಯೆಯ ಸಭ್ಯತೆ

---

[3] ಇದು ಅಲಂಕಾರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಾಲಂಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೌಜನ್ಯಾದಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾದುವು). ಹೀಗೆ ಅಸುಂದರವಾದುದ್ದರ ಅಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಡಮೆ ಮಾಡಲು ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದಗ್ಧರ ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಮಾತುಕಥೆ ನಡೆಯುವುದು ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ!

ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯದಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗದೆ ಹೋದದ್ದರಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಅಪ್ರಧಾನವಾಯಿತು.[4] ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲದೆ, ಅದು ವಾಚ್ಯಕ್ಕೆ ಅಡಿಯಾಳಾಗುವುದೂ ಉಂಟು; ಎಂದರೆ, ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ತೋರಿದ ಮೇಲೆ ಅದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೇ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುವುದೂ ಉಂಟು. ೧೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ (ಪು.೨೬೭) ಕೊಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆ ("ಕರಿದೆನಿಸಿರ್ದ ದಂತಿಘಟೆ ಪಿಂಗಳವಾದುದು ಬಾಣಪಾತದಿಂ ...") ಈ ಬಗೆಯದು.

ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನ:

> ಅನುರಾಗವತೀ ಸಂಧ್ಯಾ ದಿವಸಸ್ತತ್ಪುರಃಸರಃ |
> ಅಹೋ ದೈವಗತಿಃ ಕೀದೃಕ್ ತಥಾಪಿ ನ ಸಮಾಗಮಃ ||
> ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೩೭)
>
> [ಅನುರಾಗವತಿ ಸಂಧ್ಯೆ, ಅವಳ ಮುಂಗಡೆಯೊಳೇ ಹಗಲ ಚಲನೆ;
> ಅಹ, ವಿಧಿಯ ಮಾಟವೇ, ಒದಗದಿಂತಾದರೂ ನೆರೆವ ಘಟನೆ!]

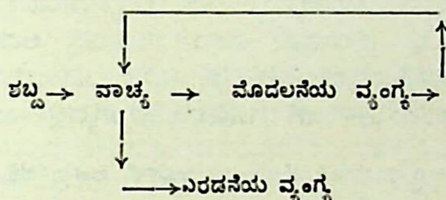
ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ, ಸಂಜೆ ಹಗಲುಗಳ ವರ್ತನೆಯ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ, ಪ್ರೇಯಸಿಗೆ ಪ್ರಿಯನಲ್ಲಿರುವ ತೀವ್ರಾಭಿಲಾಷೆಯೂ ಅವನು ಅತಿ ಸಮೀಪದಲ್ಲೇ ಇದ್ದರೂ ಸಮಾಗಮಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಕೈಮೀರಿದ ಕಾರಣದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅಡ್ಡಿಯೂ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತೀತಿ ಇಲ್ಲಿಗೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಾದ ಸಂಜೆಹಗಲುಗಳ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೇ ಮರಳುತ್ತದೆ. ಈ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಇದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡಲು, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದ ಜ್ಞಾನ ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ಇದರ ಬಲದಿಂದ ಸಂಜೆಯನ್ನು ಪ್ರಿಯೆಯಾಗಿಯೂ ಹಗಲನ್ನು ಪ್ರಿಯನಾಗಿಯೂ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಮಾಗಮಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿತರುವ ವಿಧಿಗತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ನಿರ್ವೇದಭಾವದ ಅನುಭವ ನಮಗುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಸೇವಕನ ಮದುವೆಗೆ ಬಂದ ಪ್ರಭು ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸೇವಕನಿಗೆ ತಾನು ಸಂಗಡಿಗನಾಗಿ ಹೋಗಿ ಉತ್ಸವದ ವೈಭವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ವಾಚ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಸ್ಕಾರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.[5]

---

[4] ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಕ್ಕೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೂ ಸಮಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರಬಹುದು, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ, ವಾಚ್ಯವು ಪ್ರಧಾನವೋ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಪ್ರಧಾನವೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಬರಬಹುದು.— ಇಂಥವನ್ನೂ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

[5] "ತತ್ರ ಚ ತೇಷಾಂ ಆಧಿಕಾರಿಕ ವಾ[ಚ್ಯಾ]ಪೇಕ್ಷಯಾ ಗುಣೀಭಾವಃ ವಿವಾಹ ಪ್ರವೃತ್ತಭೃತ್ಯಾನುಯಾಯಿ ರಾಜವತ್" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೦೬).

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಪುಷ್ಟಿ ಹೊಂದಿದ ವಾಚ್ಯವು ಬಳಿಕ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ತಾನೇ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಬಹುದು. ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವುದು ಹೀಗೆಯೇ. ಪ್ರಿಯಪ್ರೇಯಸಿಯರ ವೃತ್ತಾಂತ ರೂಪವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಹಗಲಿರುಳುಗಳ ವೃತ್ತಾಂತ ರೂಪವಾದ ವಾಚ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಯಿತು. ಈ ವಾಚ್ಯವು ಮುಂದೆ ನಿರ್ವೇದಭಾವಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಯಿತು; ಮೊದಲಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಹೀಗೆ ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಅದು ಹೀಗೆ ನಿರ್ವೇದವ್ಯಂಜಕ ವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಗಲೂ ಇರುಳೂ ಒಂದುಗೂಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದಷ್ಟೇ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ವೇದವೆಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತಿತ್ತು? ಹೀಗೆ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ತೋರಿದ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು; ಪರ್ಯಂತದಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವ ಭಾವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಧ್ವನಿಕಾವ್ಯವೇ ಸರಿ. ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿಯಾಗುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೀಗೆ ತೋರಿಸಬಹುದು:



ವ್ಯಂಗ್ಯವು ವಾಚ್ಯಕ್ಕೇ ಪೋಷಕವಾಗಬಹುದಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕ ವಾಗುವುದು ಏನಾಶ್ಚರ್ಯ? ಇಂಥ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಆಗಲೇ ನೋಡಿ ದ್ದೇವೆ. ಒಂದು ವಸ್ತು (ಅಥವಾ ಅಲಂಕಾರ) ಧ್ವನಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನೋ "ಅಲಂಕಾರ" ವನ್ನೋ ವ್ಯಂಜಿಸಬಹುದು. ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಗಳೆರಡೂ ಪರ್ಯಂತದಲ್ಲಿ ರಸಧ್ವನಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಬಹುದು. ರಸಭಾವಾದಿಗಳು ಬೇರೊಂದು ರಸಕ್ಕೋ ಭಾವಕ್ಕೋ ("ವಸ್ತು" ವಿಗೂ ಕೂಡ) ಉಪಸ್ಕಾರಕವಾಗಬಹುದು. ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುವ ಅರ್ಥವು ಗುಣೀಭೂತವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಸವು ಹೀಗೆ ಗುಣೀಭೂತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿ ಸೋಣ:

'ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣ' ದಲ್ಲಿ ಲಲಿತಾಂಗದೇವನು ಲಯಹೊಂದಿದ ಬಳಿಕ ಅವನ ಪ್ರಾಣವಲ್ಲಭೆ ಸ್ವಯಂಪ್ರಭೆ ಹೀಗೆ ದುಃಖಿಸುತ್ತಾಳೆ:

> ಮದನನ ಕಯ್ದುವೆಲ್ಲದನನಂಗನ ಕೈಪೊಡೆಯೆಲ್ಲದಂ ವಿಳಾ-
> ಸದ ಕಣಿಯೆಲ್ಲದಂ ಚದುರ ಪುಟ್ಟಿದನೆಲ್ಲದಂ ವಿನೋ-|
> ದದ ಮೊದಲೆಲ್ಲದಂ ಸೊಬಗಿನಾಗರಮೆಲ್ಲದನಿಚ್ಚೆ ಯಾಣ್ಮ ನೆ-
> ಲ್ಲದನೆರ್ದೆಯಾಣ್ಮ ನೆನ್ನ ರಸನೆಲ್ಲದನೋ ಲಲಿತಾಂಗವಲ್ಲಭಂ || (೩. ೧೩)

ಈ ಪದ್ಯದ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಶೃಂಗಾರರಸಪರವಾದವು; ಆದರೆ ಅರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿ ಈ ರಸದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಯಂಪ್ರಭೆ ತನ್ನ ಇನಿಯನನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ, ಅವಳ ಈ ಶೃಂಗಾರಮಯವಾದ ಉಕ್ತಿಯೆಲ್ಲವೂ ಕರುಣರಸಕ್ಕೇ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಸವು ಪ್ರತೀತವಾದರೂ ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಂದು ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.[6]

ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಮ್ಮಟನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಅಗೂಢಮಪರಸ್ಯಾಂಗಂ ವಾಚ್ಯಸಿದ್ಧ್ಯಂಗಮಸ್ಫುಟಂ |
ಸಂಧಿಗ್ಧತುಲ್ಯಪ್ರಾಧಾನ್ಯೇ ಕಾಕ್ವಾಕ್ಷಿಪ್ತಮಸುಂದರಂ ||
ವ್ಯಂಗ್ಯಮೇವಂ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯಸ್ಯಾಷ್ಟೌ ಭಿದಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ |

('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೫. ೧—೨)

"(೧) ಗೂಢವಲ್ಲದ ವ್ಯಂಗ್ಯ, (೨) ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾದದ್ದು, (೩) ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಉಪಸ್ಕಾರಕವಾಗಿ ಬರತಕ್ಕದ್ದು, (೪) ಅಸ್ಫುಟವಾದದ್ದು, (೫) ವಾಚ್ಯವು ಪ್ರಧಾನವೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಪ್ರಧಾನವೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶಕೊಡತಕ್ಕದ್ದು, (೬) ವಾಚ್ಯದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವುಳ್ಳದ್ದು, (೭) ಕಾಕುವಿನಿಂದ ಗಮ್ಯವಾಗತಕ್ಕದ್ದು, (೮) ಅಸುಂದರವಾದದು,— ಹೀಗೆ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ಭೇದಗಳು."

---

[6] ಹೀಗೆ ರಸವು ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾದರೆ, ಅಲ್ಲಿರುವುದು ರಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಸವದಲಂಕಾರವೆಂದೂ, ರಸಧ್ವನಿಯಲ್ಲವೆಂದೂ ಧ್ವನಿಪಕ್ಷದವರು ನಿಯಮನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. (ರಸವಿದ್ದ ಕಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ, ಅದು ಪ್ರಧಾನವೇ ಅಪ್ರಧಾನವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ, ರಸವದಲಂಕಾರವೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು.)

ಪ್ರಧಾನೇಽನ್ಯತ್ರ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥೇ ಯತ್ರಾಂಗಂ ತು ರಸಾದಯಃ |
ಕಾವ್ಯೇ ತಸ್ಮಿನ್ನಲಂಕಾರೋ ರಸಾದಿರಿತಿ ಮೇ ಮತಿಃ ||

'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಈ ಕಾರಿಕೆಯನ್ನೂ (೨. ೫) ಇದರ ಮೇಲಿನ ವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ.

ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ, "ರಸವು ಅಲಂಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಬಹುದಾದ ಅಸಾಮಂಜಸ್ಯವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುತ್ತಾನೆ: "...ಚಂದ್ರ ಮೊದಲಾದ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ವದನ ಮೊದಲಾದ ಬೇರೊಂದು ವಸ್ತು ಹೋಲಿಕೆ ಪಡೆಯುವುದರಿಂದ ರಮಣೀಯವೆಂದು ತೋರಿ, ಅದರಿಂದ ಹೇಗೆ ಅಲಂಕಾರಗೊಳ್ಳುವುದೋ, ಹಾಗೆಯೇ ರಸದಿಂದ ಕೂಡ ವಸ್ತುವಾಗಲಿ ಬೇರೊಂದು ರಸವಾಗಲಿ ಉಪಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಸ್ತುವಿನಂತೆಯೇ ರಸಕ್ಕೂ ಅಲಂಕಾರತ್ವವುಂಟೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ವಿರೋಧವೇನಿದೆ? ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ರಸ ಏನುಮಾಡಿ ಪ್ರಕೃತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ,—ಆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಉಪಮೆ ಕೂಡ ಏನುಮಾಡಿ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತದೆ [ಎಂದು ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ]. ಇದೇನು, ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಅರ್ಥವು ಅದರಿಂದ ಉಪಮಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ ಎಂದರೆ,—ಆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ರಸದಿಂದ ಕೂಡ ಆ ಅರ್ಥವು ಸರಸೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ವಯಂವೇದ್ಯ...."

ಮೇಲಿನ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಒಂದು ವಿಷಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕು. "ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೇ ಧ್ವನಿತತ್ಪರರು ಹೆದರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಮುಖ ತಿರುಗಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಾಕ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಗೌಣವಾಗಬಹುದು; ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ವಾಕ್ಯದ ಒಟ್ಟು ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸುವಾಗ ಅದು ರಸಾಭಿಮುಖವಾಗಿಯೇ ಹರಿಯಬಹುದು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ, ಅಂಶಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿಯೋ ಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿಯೋ ಈ ಕೊನೆಯ ಧ್ವನಿಗೇ ಪುಷ್ಟಿಯೊದಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯವು ಎಷ್ಟೋಸಲ ಕಾವ್ಯದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಸಂಪತ್ತನ್ನು ಬೆಳಸುತ್ತದೆ; ಅದರ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಧ್ವನಿಕಾರನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದನು :

ಪ್ರಕಾರೋಽಯಂ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯೋಽಪಿ ಧ್ವನಿರೂಪತಾಂ |
ಧತ್ತೇ ರಸಾದಿತಾತ್ಪರ್ಯಪರ್ಯಾಲೋಚನಯಾ ಪುನಃ ||

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೩. ೪೧)

"ಈ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವು ಕೂಡ ರಸಾದಿ ತತ್ಪರತೆಯನ್ನು ಪರ್ಯಾಲೋಚನೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಧ್ವನಿರೂಪವನ್ನೇ ತಾಳುತ್ತದೆ."

ಇದು ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕೊಡುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ದಲ್ಲಿ, ದುರ್ಯೋಧನನು ತಮ್ಮಂದಿರನ್ನೂ ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ಮಿತ್ರರನ್ನೂ ಬಾಂಧವರನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಂಗ್ರಾಮಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಜಯನೊಡನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆಗ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ ಗಾಂಧಾರಿಯರು ತನ್ನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವರೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತು,

ಕಂದ ನಿಜಾನುಜರೆಲ್ಲಿದ-
ರೆಂದೆನ್ನಂ ಜನನಿ ಬಂದು ಬೆಸಗೊಂಡೊಡದೇ-|
ನೆಂದು ಮಱುಮಾತುಗುಡುವೆಂ
ಕೊಂದರ್ ಕೌಂತೇಯರೆಂದು ಬಿನ್ನೈಸುವೆನೋ || (೩, ೭೭)

ಎಂದು ದುರ್ಯೋಧನನು ಹಲುಬಿ ಮೂರ್ಛೆಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ "ಕಂದ" ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ. ದುರ್ಯೋಧನನ ಮಾನಸಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರಿ ಬಂದು ಬೆಸಗೊಳ್ಳುವುದು "ಪುತ್ರ" ಎಂದಲ್ಲ, "ದುರ್ಯೋಧನ" ಎಂದಲ್ಲ; "ಕಂದ" ಎಂದು. "ಕಂದ" ಎನ್ನುವುದರ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ "ಮಗ" ಎಂಬಿಷ್ಟೇ ಆದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಆರ್ದ್ರಪ್ರೇಮವನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ತಾನು ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ತಮ್ಮಂದಿರನ್ನು, ಗಾಂಧಾರಿಯ ಮಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳನ್ನು, ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಕೊಲೆಗೆ ಈಡುಮಾಡಿರುವಾಗ ಅವಳು ಬಂದು, "ಕಂದ", ನಿನ್ನ ತಮ್ಮಂದಿರೆಲ್ಲಿ? ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಅವನು ಏನೆಂದು ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಾನು? "ದುರ್ಯೋಧನ, ನಿನ್ನ ತಮ್ಮಂದಿರೆಲ್ಲಿ?" ಎಂದು ಗಾಂಧಾರಿ

ಕೇಳಿದ್ದರೆ ಅವನ ಗಂಟಲು ಇಷ್ಟು ಬಿಗಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. "ಕಂದ" ಎಂಬ ಸಂಬೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುವ ಅತಿಶಯ ವಾತ್ಸಲ್ಯವು ಆ ಪದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೇ ಪುಷ್ಟಿಕೊಟ್ಟು ಆ ಮೂಲಕ ದುರ್ಯೋಧನನ ಶೋಕವನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಸುತ್ತದೆ; ಪದ್ಯದ ಕರುಣ ರಸ ಧ್ವನಿಗೆ ಪರಮಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ "ಜನನಿ", "ಕೌಂತೇಯರ್" ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳ ವಿಷಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಪದವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಒಟ್ಟು ವಾಕ್ಯವು ಧ್ವನಿಯಾಗುತ್ತದೆ.[7]

ಪದವನ್ನು ಒಂದು ಮೊಗ್ಗಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಘಂಟಿಗೆ ನಿಲುಕದ, ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಹೊರಸೂಸದ ಪರಿಮಳ ಕೋಶವೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಸರವನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಈ ಮೊಗ್ಗುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ಆಯವರಿತು ಜೋಡಿಸಿದಾಗ ಇವೆಲ್ಲ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಳಿ, ಪೂರ್ಣ ಸೌರಭವನ್ನು ಬೀರಿ ಮನೋಹರವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಹೂವಿನ ಸರದ ಸೊಬಗು ಅತಿಶಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯವು ವರ್ತಿಸುವುದು ಹೀಗೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. ವಿಚಾರ ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನೋ ಪದ್ಯವನ್ನೋ ನಿದರ್ಶಿಸಿ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ "ಮುಕ್ತಕ"ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ, ಒಂದೇ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ, ಒಂದು ವಾಕ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ಣಕಾವ್ಯವು ಅನೇಕಾನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳ ಜೋಡಣೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ನೋಡುವಾಗ, ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಗುಣೀಭೂತವೆಂದೇ ಕಾಣಿಸಬಹುದು; ಎಷ್ಟೋಸಲ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತೋರದೆಯೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವಾಗ ಇದೆಲ್ಲ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಭಾವದ ಅಥವಾ ಅನುಭಾವದ ಅಂಶವಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿಗೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣ ಧ್ವನಿವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಬಿಡಿ ಪದ್ಯಕ್ಕೇ ಮುಗಿಸಿಬಿಡಬಾರದು.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಹೋಗಲಿ; ಗೌಣವಾಗಿಯಾದರೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದಿದ್ದರೆ ಅದು "ಚಿತ್ರ"ವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಇದು, ಕಾವ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯದ ಅನುಕರಣ ಮಾತ್ರ. ಇದೇನು, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸ್ಪರ್ಶವೇ ಇಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಿರುವುದುಂಟೆ? ವಸ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಲಿ ಅಲಂಕಾರವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ರಸದ ಸ್ಪರ್ಶ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕಲ್ಲವೆ! ಏಕೆಂದರೆ, ರಸವು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ವಿಶೇಷ. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡದಂಥ

---

[7] "...ತಸ್ಮಾತ್ ವಾಕ್ಯಂ ತತ್ರ ಧ್ವನಿಃ, ಪದಾನಿ ತು ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯಾನಿ" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೧೫).

ಕೆಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ವ್ಯಂಗ್ಯಸಂಪನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಸವೂ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತೋರದಿರಬಹುದು, ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಕವಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು; ಆಗ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯವೇ ಸಮುದಾಯ ಧರ್ಮವಾಗುತ್ತದೆ ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೧೫ ನೋಡಿ).

ವಸ್ತುವಿಶೇಷ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದಿದೆ? — ಈ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಉತ್ತರ ಇಷ್ಟೆ: ರಸಾದಿಗಳು ಗೋಚರವಾಗದ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವಿಲ್ಲ; ನಿಜ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿ ರಸಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರವನ್ನಾಗಲಿ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರವನ್ನಾಗಲಿ ಕವಿ ರಚಿಸುತ್ತಾನೋ, ಅಲ್ಲಿ ಅವನ ವಿವಕ್ಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರ್ಥವು ರಸಾದಿ ಶೂನ್ಯವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವು ವಿವಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿಗೆ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ವಾಚ್ಯದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳ ಪ್ರತೀತಿಯುಂಟಾದರೆ ಅದು ದುರ್ಬಲವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದರಿಂದ ನೀರಸವೇ ಸರಿ. "ಚಿತ್ರ" ಎಂಬ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಕಾವ್ಯಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ.[8]

"ಚಿತ್ರ"ವು ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ವಾಚ್ಯಚಿತ್ರ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ; ವ್ಯಂಗ್ಯಶೂನ್ಯವಾದ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರವು ಶಬ್ದಚಿತ್ರಕ್ಕೂ, ಅಂಥದೇ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರವು ವಾಚ್ಯಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ವಿಷಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಗೆ ಒಂದೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡ ಬಹುದು. (ಆನಂದವರ್ಧನನು "ಚಿತ್ರ"ಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ ವೆಂಬುದಂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.)

ಕೆಲದೊಳ್ ಪುಳಿಂದಿಯಿರೆ ಪೆ-
ರ್ಬುಲಿ ಬಂದೊಡಮಂಜನಳ್ಕನೋಡಂ ನೋಡಂ |
ಚಲದಿಂ ಕಾಡಂ ಕಾಡಂ
ಸಲೆ ಪಸಿವಂ ಮಣಿದು ತಣಿದು ಬೇಡಂ ಬೇಡಂ ||

('ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ', ೧. ೧೧೭)

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಛೇಕಾನುಪ್ರಾಸ. "ನೋಡಂ," "ಕಾಡಂ," "ಬೇಡಂ," ಈ ಮೂರರ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ ಪುನರಾವೃತ್ತಿ ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಷ್ಟರಿಂದ ಅವನು ಕೃತಾರ್ಥನಾದನು; ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಓದಿದವರ ಗಮನ ನೆಲಸುವುದೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ. "ತನ್ನ ಶಬರಿ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅವನು ಹೆಬ್ಬುಲಿಗೂ ಅಂಜುವುದಿಲ್ಲ..." ಈ ಮೊದಲಾದ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಬೇಡನಿಗೆ ಅವಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರೇಮವು ಸೂಚಿತವಾದರೂ ಅದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದುರ್ಬಲ; ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿವಕ್ಷೆ ಕವಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು "ಶಬ್ದಚಿತ್ರ"ಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಯಮಕ, ಖಡ್ಗಬಂಧ, ಮುರಜಬಂಧ ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಾ ಲಂಕಾರವೆಲ್ಲ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಕವಿಯ ಗಮನವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಲ್ಲಿ "ಚಿತ್ರ" ಕವಿತೆಯೇ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಚ್ಯಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವು

---

8 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೨೦-೨೧

"ಯದವ್ಯಂಗ್ಯಮಪಿ ಚಾರು ತಚ್ಚಿತ್ರಂ"—"ವ್ಯಂಗ್ಯರಹಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಯಾವುದು ರಮ್ಯವೋ ಅದು ಚಿತ್ರ" (ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತ: 'ಚಿತ್ರಮೀಮಾಂಸಾ,' ಪು. ೪).

ದಾದರೂ ಒಂದು ರಸವೋ ಭಾವವೋ ಉಂಟೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೂ ಅಗ್ಗಳನ 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭಪುರಾಣ'ದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಕವಿತೆಯೇ ಇರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ಇದು ವಿರಹಾಕುಲೆಯಾದ ಒಬ್ಬ ರಾಜಕನ್ಯೆಯ ವರ್ಣನೆ:

ಕರದಿಂ ಮಯ್ಯೊಳ್ ಪನಿತ-
ಕ್ಕರದಂತಿರೆ ಸಾಂಜನಾಂಬುಕಣತತಿ ಕಾಮಂ |
ಬರೆದ ನೃಪಸುತನ ಸೊಬಗಿನ
[ವ]ರಶಾಸನದಂತೆ ವಿರಹವಿಹ್ವಲೆಯಿರ್ಪಳ್ ‖ (೫. ೧೨೬)

ಇಲ್ಲಿ ರಾಜಕುಮಾರಿ ಸುರಿಸಿದ ಕಣ್ಣೀರು ಕಾಡಿಗೆಯೊಡನೆ ಮಿಶ್ರವಾಗಿ ಮೈಮೇಲೆಲ್ಲಾ ಹನಿಹನಿಯಾಗಿ ಬಿದ್ದಿತಂತೆ; ಆ ಹನಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವು ಅಕ್ಷರಗಳಂತೆ ಕಾಣಿಸಲು, ಮನ್ಮಥನು ಇವಳ ಪ್ರಿಯನ ಸೊಬಗನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೊರೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಶಾಸನದ ಹಾಗೆ ಈ ರಾಜಪುತ್ರಿ ಕಾಣಿಸಿದಳಂತೆ!—ಇಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ವಸ್ತುವೇನೋ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ; ಆದರೆ ಕವಿಯ ಚಮತ್ಕಾರಾಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಎಲ್ಲೋ ತಲೆಮರಸಿಕೊಂಡಿದೆ. "ಪ್ರೌಢ"ವಾದೊಂದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದರಲ್ಲೇ ಅವನ ಚಾತುರ್ಯವೆಲ್ಲ ವೆಚ್ಚವಾಗಿದೆ: ಇದರಿಂದಲೇ ವಾಚಕರ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನೂ ಗಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಆಸೆ.[9]

ಈ "ಚಿತ್ರ"ವೆಂಬ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಲು ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗೆ ಮನಸ್ಸೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿಗಳು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ರಚಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಇದಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರಸಾಭಿನಿವೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಕವಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಲೇಬಾರದೆಂದು ಅವನ

---

[9] ಇಂಥದೇ "ಕಲ್ಪನೆ"ಯನ್ನೇ ಪಂಪನು ಬೇರೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭೀಷ್ಮನು ತನ್ನ ಸೇನಾಪತಿತ್ವದ ಕೊನೆಯದಿನ ಶಿಖಂಡಿಯ ಮರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಬಾಣಪರಂಪರೆಗೆ ಎದುರಾಗಿ ನಿಂತು, ಮೈಯೆಲ್ಲಾ ಗಾಯಗಳಾಗಿ, ಶರಪಂಜರದ ಮೇಲೆಯೇ ನೆಲ ಸೋಕದಂತೆ ಒರಗಿದ್ದನ್ನು ಪಂಪನು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು:

ತಿಂತಿಣಿಯಾಗೆ ನಟ್ಟ ಕಣೆಯೊಳ್ ನೆಲ ಮುಟ್ಟದೆ ಮೆಯ್ಯೊಳತ್ತಮಿ-
ತ್ತಂ ತೆಱೆದಿರ್ದ ಪುಣ್ಗಳೆಸೆವಕ್ಕರದಂತಿರೆ ನೋಡಿ ಕಲ್ಲಮೆಂ-|
ಬಂತೆವೊಲಿರ್ದನಟ್ಟವಣೆಕೋಲ್ಗಳ ಮೇಲೆಸೆದಿರ್ದ ವೀರಸಿ-
ದ್ಧಾಂತದ ಶಾಸನಂ ಬರೆದ ಪೊತ್ತಗೆಯಂತಮರಾಪಗಾತ್ಮಜಂ ‖

('ಪಂಪಭಾರತ', ೧೧. ೪೬)

"ವ್ಯಾಸಪೀಠ"ದ ಮೇಲೆ ಇರಿಸಿದ ವೀರಸಿದ್ಧಾಂತದ ಶಾಸನಪುಸ್ತಕದಂತೆ ಶರಪಂಜರದ ಮೇಲಿನ ಭೀಷ್ಮನ ಶರೀರ; ಅದರಲ್ಲ ಬರೆದಿರುವ ಅಕ್ಷರಗಳಂತೆ ಅವನ ಮೈಯ ಗಾಯಗಳು; ಓದಿ ಕಲಿಯಿರಿ ಎಂದು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಇದ್ದಿತಂತೆ!—ಇಲ್ಲಿಯ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ, ರಸನಿರ್ಭರವಾಗಿದೆ! ಒಂದು ಅಲಂಕಾರ ಚಿತ್ರಕಾವ್ಯದಲ್ಲ ಮುಗಿದುಬಿಡುತ್ತದೆಯೆ, ರಸಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆ ಎಂಬುದರ ನಿರ್ಣಯ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಕೈಹಾಕತಕ್ಕವರು ಮೊದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ "ಚಿತ್ರ" ವನ್ನು ಕಟ್ಟಬಹುದು; ಆದರೆ ಅವರು ಕೂಡ ಕೈ ಪಳಗಿದ ಮೇಲೆ ಧ್ವನಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಆನಂದವರ್ಧನನು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಹೀಗೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಹನ್ನೊಂದು ಶತಮಾನ ಗಳಾದುವು. ಈಚೆಗೆ ಬಂದವರೆಲ್ಲ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯಕಾವ್ಯ ಎಷ್ಟೊಂದು ಹುಟ್ಟಬಹುದಾಗಿತ್ತು; ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ, ತೋರಿಕೆಯ ಕಾವ್ಯ ಎಷ್ಟೊಂದು ಹುಟ್ಟದೆ ಇರಬಹುದಾಗಿತ್ತು !

೧೯. ವ್ಯಂಜನಾ ವಿಚಾರ

ಹಿಂದಿನ ಎರಡು ಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ, ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಸ್ವರೂಪವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಬಂದೆವು. ಈ ಅನುಭವದಿಂದ ಹೊರ ಪಡುವ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಈಗ ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸುವುದು ಉತ್ತಮ.

ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೋಸ್ಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಇದರ ಕ್ಲೇಶ ಎಷ್ಟು ಹಿರಿದು, ಫಲ ಎಷ್ಟು ಕಿರಿದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಹೃದಯರು ಆಗಲೇ ಮನ ಗಂಡಿರಬೇಕು. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ಧ್ವನಿ ಇಷ್ಟೇ ಎಂದು ಅಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಾದಮಟ್ಟಿಗೆ, ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ಬಿಡಿಸಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ, ರಮ್ಯತೆ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ವನ್ನು ಅಖಂಡವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಬೇಕು. ಅದು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳದೆ ಇರುವಾಗ ಹಾಗೆ ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ.[1] ಆದಕಾರಣವೇ, ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರ ಧ್ವನಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಾಚ್ಯಮಾಡಿ, ಬಯಲಿಗೆಳೆದು ಸಾರಗುಂದಿಸದೆ ಗೋಪ್ಯವಾಗಿಯೇ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು. ಬಾಯಿಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಿದಾಗಲೂ ಸೊಗಸು ಉಳಿಯುವುದಾಗಿದ್ದರೆ ಕವಿಯೇಕೆ ಧ್ವನಿಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದನು? ವಾಚ್ಯತೆ ಯನ್ನು ಸಹಿಸುವವೆಂದು ತೋರುವ ಧ್ವನಿಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿಷಯವೇ ಹೀಗಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ವಾಚ್ಯವಾಗಲಾರದ ರಸಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಇನ್ನೇನು ಹೇಳ ಲಾದೀತು! ಅದರ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಅತಿಶಯವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿ ತಿರುಳಿನ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ರಸಿಕನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬಿಡುವುದೊಂದೇ ದಾರಿ.

ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ ಗೋಚರವಾಗಿರಬೇಕು. ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಧ್ವನಿಪ್ರತೀತಿ ಅಲ್ಲಿಗೇ ನಿಂತುಬಿಡದೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವಾಗ ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಹಾಗೆ ತೋರಿಸದೆ ಬಿಟ್ಟ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ವಾಚಕರು ಸ್ವಲ್ಪ ಗಮನಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಪರ್ಯಂತದಲ್ಲಿ ರಸವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಓಟದ ಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆಯ ಸ್ಥಳವಿರುವಂತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸ ವಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ಹೊರತು ಪ್ರತೀತಿಗೆ ನಿಲುವಿಲ್ಲ. ಇದೇ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಸ್ಥಾನ; ಇದೇ ಆಸ್ವಾದಸ್ಥಾನ.

---

[1] 'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೬೨ ನೋಡಿ.

ರಸವಿಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯವಿಲ್ಲ. "ನ ಹಿ ತಚ್ಛೂನ್ಯಂ ಕಾವ್ಯಂ ಕಿಂಚಿದಸ್ತಿ." ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ರಸವು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ; ಹಾಗಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯಶರೀರದಿಂದ ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಗಳು ಮೊದಲು ಹೊರಟ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಇವು ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ, ರಸವು ಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ವಾಚ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಇಲ್ಲವೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ — ಇವುಗಳಿಂದ ರಸಾನುಭವ ಒದಗುತ್ತದೆ.[2] ಅಂತೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರತಕ್ಕ ದಾರಿಗಳು ಇವೆರಡೇ.

ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳತಕ್ಕದ್ದು ಅಗತ್ಯ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವುದು ಬಹು ಸುಲಭ. ಕೆಲಮಂದಿ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಮೋಸಹೋಗಿರುವುದುಂಟು. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಅರಿತ ಸಡಗರದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಓದಿದಾಗ "ಇಲ್ಲಿರುವ ಧ್ವನಿ ಯಾವುದು" ಎಂದು ವಿಚಾರಮಾಡುವುದು ಸಹಜ. ಆಗ ಮನಸ್ಸು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲೇನಾದರೂ ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಗಳುಂಟೇ ಎಂದು ಒಡೆದು ನೋಡಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ; ಅವು ಗೋಚರಿಸದಿದ್ದರೆ ಕ್ಲೇಶಪಟ್ಟಾದರೂ ಹಿಂಡಿ ತೆಗೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ರಸಾನುಭವವು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ, ಅಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿ ಒದಗಿದರೂ ಅದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸಲು ಬುದ್ಧಿ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಮಧ್ವನಿ ಸುಲಭಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೋ ಏನೋ ಅದನ್ನು ಅಲಕ್ಷ್ಯಮಾಡಿ, ಪ್ರತಿಭಾಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಇತರ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತಿ ಅಲೆದಾಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಈ ಬಗೆಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವವರಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ವಾಕ್ಯವೂ ಒಂದೊಂದು ಒಗಟೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ; ರಸಾಸ್ವಾದವು ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದು ಬುದ್ಧಿಯ ಕಸರತ್ತು ಮುಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲಮಂದಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರೂ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಈ ಮುಳ್ಳುದಾರಿಯಲ್ಲಿ ತಾವೂ ತೊಳಲಿ ವಾಚಕರನ್ನೂ ಬಳಲಿಸಿರುವುದುಂಟು. ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ಸಾಕು:

ಪಶ್ಯ ನಿಶ್ಚಲನಿಷ್ಪಂದಾ ಬಿಸಿನೀಪತ್ರೇ ರಾಜತೇ ಬಲಾಕಾ |
ನಿರ್ಮಲಮರಕತಭಾಜನಪರಿಸ್ಥಿತಾ ಶಂಖಶುಕ್ತಿರಿವ ||[3]

---

[2] "...ತಚ್ಚ ಯದ್ಯಪಿ ವಸ್ತುಮಾತ್ರಮಪಿ ಭವತಿ ತಥಾಪಿ ತಸ್ಯ ಪುನರಪಿ ವಿಭಾವಾದಿರೂಪಪರ್ಯವಸಾನಾತ್ ರಸಾದಿತಾತ್ಪರ್ಯಮೇನೇತಿ ಸರ್ವತ್ರ ರಸಧ್ವನೇರೇವ ಆತ್ಮಭಾವಃ" ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೭೪). ". . . . ವರ್ಣಾದಿಭಿಃ ಪ್ರಬಂಧಾಂತ್ಯೈಃ ಸಾಕ್ಷಾದ್ವಾ ರಸೋ ವ್ಯಜ್ಯತೇ ವಿಭಾವಾದಿಪ್ರತಿಪಾದನದ್ವಾರೇಣ, ಯದಿವಾ ವಿಭಾವಾದಿ ವ್ಯಂಜನದ್ವಾರೇಣ ಪರಂಪರಯಾ" ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೧೫೩).

[3] ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಛಾಯೆ; ಪ್ರಾಕೃತದ ಮೂಲ ಹೀಗಿದೆ:

ಉಅ ಣಿಚ್ಚಲಣಿಪ್ಪಂದಾ ಭಿಸಿಣೀವತ್ತಮ್ಮಿ ರೇಹಇ ವಲಾಆ |
ಣಿಮ್ಮಲಮರಗಅಭಾಅಣಪರಿಟ್ಠಿಆ ಸಂಖಸುತ್ತಿ ವ್ವ ||

('ಗಾಥಾಸಪ್ತಶತೀ', ೪)

[ಅದೊ! ಅಲ್ಲಾಡದೆ ಅಲುಗದೆ ತಾವರೆ-
ಯೆಲೆಮೇಲೆಸೆವುದು ಬೆಳ್ವಕ್ಕಿ,
ತೊಳೆದ ಪಚ್ಚೆ ಹರಿವಾಣದೊಳಿರಿಸಿದ
ಶಂಖದ ಚಿಪ್ಪಿನೊಲು.]

ಇದು 'ಗಾಥಾಸಪ್ತಶತಿ'ಯ ಬಿಡಿ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದರ ಸಂದರ್ಭವೇನೆಂಬು ದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆಯೊಂದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಸಾಧನವಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತೋರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇಷ್ಟು: ಹಚ್ಚಗೆ ಹರಡಿರುವ ತಾವರೆ ಯೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳ್ಳಗೆ ಬಲಾಕಪಕ್ಷಿಯೊಂದು ಯಾವ ವಿಧವಾದ ಚಲನವೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಕಡೆದು ಇರಿಸಿದಂತೆ ಕುಳಿತಿದೆ. ಹಸಿರು ಬಿಳುಪುಗಳ ಮೇಳನವೂ, ಸಚೇತನವಾದ ಪಕ್ಷಿ ಕೂಡ ಈ ಪ್ರಶಾಂತ ಪರಿಸರಣದಲ್ಲಿ ತಾನೂ ನಿಶ್ಚಲ ನಿಷ್ಪಂದವಾಗಿ ಕುಳಿತು ಸ್ಥಾವರ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆದುಹೋಗಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣನ್ನೂ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಒಂದು ನಿಲುಗಡೆಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕವಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೋಲಿಕೆಯೂ ಅತಿರಮ್ಯ, ಅತ್ಯುಚಿತ. ಕವಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದಷ್ಟಕ್ಕೇ ಅದರ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ. ಸನ್ನಿ ವೇಶದ ಪ್ರಶಾಂತತೆಯನ್ನು ದೃಢೀಕರಿಸಿ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಉಪಶಮಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡು ತ್ತದೆ. ನಿಶ್ಚಲ ಪ್ರಕೃತಿಯ ದರ್ಶನವು ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದೆಂಬುದು ಭಾವಕರಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಇದನ್ನೇ ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಷ್ಟು ಭಾವವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಸವಿದರೆ ಸಾಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿದಗ್ಧರಾದ ಕೆಲವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಈ ಕಡೆ ಗಮನಕೊಡದೆ, ಬಹುಶಃ "ಪಶ್ಯ" [ಅದೊ!] ಎಂಬ ಪದದ ಬಲದಿಂದ, ಒಂದು ಕಾಮುಕ ವ್ಯವಹಾರದ ಕೋಟೆ ಯನ್ನೇ ಈ ಪದ್ಯದ ಸುತ್ತ ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಮಿನಿಯೊಬ್ಬಳು ತನ್ನ ಪ್ರಿಯನಿಗೆ ಪಕ್ಷಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವಳಂತೆ: "ಈ ಬಲಾಕೆ ನಿಷ್ಪಂದವಾಗಿದೆ: ಆದಕಾರಣ ತಾನು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿದೆ; ಆದಕಾರಣ, ಇದು ನಿರ್ಜನ ಪ್ರದೇಶ; ಆದಕಾರಣ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಇದು ತಕ್ಕ ಸ್ಥಾನ"— ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಪರಂಪರೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಂತೆ! ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಾಗಿಯೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದು: "ನೀನು ಸುಳ್ಳು ಹೇಳು ತ್ತಿದ್ದೀಯೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ನೀನು ಈ ಮೊದಲೇ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಂದಿದ್ದರೆ ಈ ಬಲಾಕಾಪಕ್ಷಿ ಹೀಗೆ ನಿಷ್ಪಂದವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತೆ?" ಇತ್ಯಾದಿ![4] ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಯಾವ ನಿಜವಾದ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಂತಾಯಿತು? ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರವೂ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರವೂ ಕೊನೆಯ ಧ್ವನಿಯೆಂದು ವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಡಬಹುದೇನೋ. ಆದರೆ ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹೊರಟರೆ, ಎಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಸವನ್ನಾದರೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಬಿಡಬಹುದು!

ಮೇಲಿನದು ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ ಮಾತ್ರ. ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಗಳಲ್ಲೂ

---

[4] 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದಲ್ಲಿ (೨.೨ ವೃತ್ತಿ) ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಹೊರಡುವುದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟು, ಮೇಲಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದೆ.

ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ, ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವ—ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ಇದರಿಂದ ದೊಡ್ಡ ಅಪಕಾರ.

ದುರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ನಂಜು ಸೋಕಿ ಕವಿತಾಲತೆ ರಸವೊಣಗಿ ಹೋಗುವುದಿರಲಿ, ಇದಕ್ಕಿಂತ ಶೋಚನೀಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ಉಂಟು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಕವಿ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಪದ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಪರಂಪರೆಯುಂಟೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅದನ್ನು ಧ್ವನಿಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡೋಣ:

> "ಏಕಾಂತಸಮಾಗಮದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ, ರಸಾಕುಲೆಯಾದ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ನಾಭಿಕಮಲದ
> ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಕಂಡು ಹರಿಯ ಬಲಗಣ್ಣನ್ನು ಥಟ್ಟನೆ ಮುಚ್ಚಿದಳು."

— ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರಾಕೃತಪದ್ಯವೊಂದುಂಟು.[5] ಇಲ್ಲಿಯ ಗೂಢಾರ್ಥ ಹೀಗೆ: ಇಲ್ಲಿ "ಹರಿ" ಎಂಬ ಪದದಿಂದ (ಅವನ) ಬಲಗಣ್ಣು ಸೂರ್ಯಾತ್ಮಕವೆಂದು ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಣ್ಣನ್ನು ಮುಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಸೂರ್ಯಾಸ್ತಮಯ; ಅದರಿಂದ (ವಿಷ್ಣುವಿನ ನಾಭಿಯ) ಕಮಲ ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಅದರೊಳಗಿನ ಬ್ರಹ್ಮನೂ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗುತ್ತಲೂ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ತನ್ನ ರಮಣನೊಂದಿಗೆ ಏಕಾಂತದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಸುಖವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.— ಈ ಪದ್ಯದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಚಾತುರ್ಯವುಂಟು; ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಅರ್ಥವೂ ಉಂಟು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆದರೆ ಏನು ಬಂದಹಾಗಾಯಿತು? ಇದೊಂದು ಬುದ್ಧಿಚಮತ್ಕಾರದ ಒಗಟೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸಾರವಾದ ಧ್ವನಿಯಿದೆ, ಅದು ಈ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅನುಚಿತ; "ಧ್ವನಿ" ಯೆಂದರೆ ಒಗಟೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಶದಿಂದ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವು ಒಗಟೆಯ ದುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇಳಿದಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಒಗಟೆ ಉತ್ತಮಕಾವ್ಯದ ಸೋಗನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದೆ.

"ರಸಾಕುಲೆಯಾದ ಲಕ್ಷ್ಮಿ" ಯನ್ನು ಕುರಿತ ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯಾಗಲಿ, ಹೂಡಿರುವ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯಾಗಲಿ ಹೊಸಕಾಲದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಇದು ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ' ಕಾರನ ಕಾಲದಷ್ಟಾದರೂ ಹಿಂದಿನದು. ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಧ್ವನಿಪಕ್ಷದವರು ಯಾರೋ ಮಾಡಿದ್ದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ' ದಲ್ಲಿ ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೆಲ್ಲವೂ ಅನುಮಾನದಲ್ಲೇ ಒಳಪಡುವುದೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಇದರ ಗೂಢಾರ್ಥ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ,— ಇದು ರಸಾಸ್ವಾದದ ಸಮೀಪಕ್ಕೇ ಹೋಗಲಾರದು; ಈ ಕಾವ್ಯವು ಒಗಟೆಗೆ ಸಮಾನ ("ಪ್ರಹೇಳಿಕಾಪ್ರಾಯ"); ಇದೆಲ್ಲ ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿಯಾಗುವುದು ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾನೆ.[6] ಅವನ ಮಾತು ಎಷ್ಟು ಸತ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳ

[5] 'ಗಾಥಾಸಪ್ತಶತೀ', ವೇಬರ್ ಅವರ ಸಂಸ್ಕರಣ, ಪ. ೬.

[6] 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ', ಪು. ೮೬, ೮೮.

ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. "ನ ಸರ್ವತ್ರ ಧ್ವನಿರಾಗಿಣಾ ಭವಿತವ್ಯಂ" ಎಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನು ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದನಷ್ಟೆ. ಆ ಮಾತಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರೆಲ್ಲರೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಆವಶ್ಯಕ.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ದಿನದಿನದ ವ್ಯವಹಾರದ ಮಾತಿನಲ್ಲೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳದೆ ಪ್ರಕಾರಾಂತರದಿಂದ ಮನ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅದು ಉಂಟೇ ಉಂಟು. ಹೀಗೆ ಧ್ವನಿ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗುವ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯವುಂಟೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದೀತು !— ಹೀಗೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಪೂರ್ವಪಕ್ಷವನ್ನು ಹೂಡಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ಲೋಚನ'ದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.[7] ಅದೆಲ್ಲದರ ಸಾರವನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು.

ಧ್ವನಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಉಂಟೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯವೂ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಉಂಟೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಿ. ಆದಮಾತ್ರಕ್ಕೆ, ಜೀವವೂ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಉಂಟೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ? ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವಿದ್ದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಜೀವವುಂಟೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಉಚಿತವಾದ ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಶಬ್ದಾರ್ಥರೂಪವು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಭೂತವಾದ ಧ್ವನಿಯಿದ್ದರೆ ಆಗ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ "ಉಚಿತ" ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕಾದ ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಗುಣಾಲಂಕಾರಾದಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಬೇಕು; ಇದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಔಚಿತ್ಯ. ಎಂದರೆ, ನಾವು ಹಿಂದೆಯೇ ಅರಿತಿರುವಂತೆ ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಿತ. ಈ ಜೀವವನ್ನುಳ್ಳ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೇ ಕಾವ್ಯ.

ಇದೇ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಪ್ರತೀಯಮಾನಾರ್ಥವು ಲೌಕಿಕ, ಕಾವ್ಯವ್ಯವಹಾರಗೋಚರ ಎಂಬುದಾಗಿ ಎರಡು ಬಗೆಯೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅದು ಲೌಕಿಕ. ವಸ್ತುವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಲಂಕಾರವ್ಯಂಗ್ಯಗಳನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಅಯುಕ್ತವಾದರೂ ಅಶಕ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಬಲ್ಲೆವಷ್ಟೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲೂ ಸೌಂದರ್ಯವಿರಬಹುದು, ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುವುದರಲ್ಲೇ ಒಂದು ಸೊಗಸುಂಟು. ತೆರೆಯ ಮರೆಯಲ್ಲಿ, ಅತಿಗೂಢವೂ ಅಗೂಢವೂ ಆಗದೆ ತೋರುವ ವಸ್ತು ಅಷ್ಟುಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೊಗಸೆಲ್ಲ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ಮುಗಿದರೆ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ? ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾದ ತಿರುಳೊಂದು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಾರದಿದ್ದರೆ ಮನಸ್ಸು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಗೆ ನೆಲಸೀತು? ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ನಿಜ

ಇಷ್ಟಾದರೂ ಇದೇ ಪದ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯಪರಂಪರೆಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಈಚಿನವರು ಕೊಡುವುದು ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದಲ್ಲಿ ಇದು ಮತ್ತೆ ತಲೆಯೆತ್ತಿದೆ (೫. ೩ ವೃತ್ತಿ).

[7] 'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೧೫, ೧೭, ೨೭-೮.

ವಾಗಿಯೂ ಸುಂದರವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಇಂಥವೆಲ್ಲ ಲೌಕಿಕದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು, ಜೀವಭೂತವಾದ ರಸವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಪದವಿಯೇ ಬೇರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮಾಯತನದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ನೆಲೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ.

ರಸಧ್ವನಿಯಾದರೆ ಕೇವಲ ಆಸ್ವಾದರೂಪವಾದದ್ದು. ಅದು ಮಿಕ್ಕ ಧ್ವನಿಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ವಾಚ್ಯವಾಗಲಾರದು, ಲೌಕಿಕತೆಯ ದುರವಸ್ಥೆಗೆ ಇಳಿಯಲಾರದು. ಸಮುಚಿತವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದು ಧ್ವನಿತವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಇದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಧ್ವನಿ.

ರಸಧ್ವನಿಯ ಜೊತೆಗೆ ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ; ಅವೂ ಉಂಟೆಂಬುದು ಅನುಭವದ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ರಸದೊಂದಿಗೆ ಅವಕ್ಕೂ ಸಮಪ್ರಾಧಾನ್ಯವುಂಟೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತೋರುವಂತೆ, ಅವೂ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೆಂದು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವುದು ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಪ್ರತಿಪಂಥಿಗಳ ಖಂಡನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟಿದೆ; ಉತ್ತರ ಹೇಳಲು ಇದರ ಬೆಂಬಲಕಾರರಿಗೆ ಕಷ್ಟ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಧ್ವನಿಯ ವಿಷಯವೇ ಹೀಗಾದ ಮೇಲೆ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯ, ಚಿತ್ರ — ಈ ಬಗೆಗಳ ಮಾತು ಹೇಗೆ? ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದು ರಸಧ್ವನಿಯೊಂದೇ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಾರ್ಥವೆಂದು ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಘೋಷಿಸಿದನು; ಇದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದನು. ರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕೊಡದ ಕವಿಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ; ರಸವಿರಹಿತವಾಗದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿಯೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯೋಜನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹಿರಿಯ ಸ್ಥಾನ ಎಂದಿಗೂ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ; ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಅವನ್ನು ಉಪಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.[8]

---

[8] 'ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ'ಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುತ್ತಾ (ಪು. ೧೦೩) ರುಯ್ಯಕನು ಧ್ವನಿಪಕ್ಷದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಲಕ್ಷಣವು ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ, ಗೌಣ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯವು ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ; ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವೇ ಮೊದಲಾದ ಉಳಿದದ್ದು ಗೌಣ. ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಎರಡೂ ಗ್ರಾಹ್ಯವೇ . . . . ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೂ ರಸಮಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ, ರಸವು ಅಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅಂಗಭೂತವಾಗಿ ಇರುವ ಕಾವ್ಯವೂ ಉಂಟು. ಎಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವೂ 'ಅಂಗಿ' ಯೂ ಆದ ರಸವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಧ್ವನಿಕಾವ್ಯ, ಮಿಕ್ಕದ್ದೆಲ್ಲ ಬೇರೆಯದು . . . . ಇನ್ನೊಂದು ಮತದಂತೆ, ... ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸವು ಅಸ್ಫುಟವಾಗಿದ್ದರೆ ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರ ಧ್ವನಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ; ಸ್ಫುಟವಾಗಿ 'ಅಂಗಿ'ಯಾಗಿದ್ದರೆ ರಸಧ್ವನಿಯಾಗುತ್ತದೆ."—ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಷ್ಟು ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲದವರು ಈ ಮತವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬಹುದು.

"ಧ್ವನಿ ಸೋತು ಗೆಲ್ಲುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಸಹೃದಯರಾದ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು[9] ಆಗಾಗ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಹೀಗೆ: ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳು ರಸ. ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದ ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಾಚಕವಾದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಅಶಕ್ಯ. ಇದೇ ಕವಿಯ ಸೋಲು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಆಗದಿದ್ದರೂ ರಸಿಕನ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಕವಿ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ; ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಅಶಕ್ತನಾದರೂ ವ್ಯಂಜನಾ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಕವಿಯ ಗೆಲವು. ಈ ವಿಜಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅವನು ಅನೇಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ಸಾಧನವೂ ಅಲ್ಪವಲ್ಲ; ಯಾವುದೂ ಅಗಾಧವಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೆ ಕೇವಲ ವರ್ಣರಚನೆಯ ನಾದದಲ್ಲೇ ರಸಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಸದಂತೆ ತೋರಿ, ಎಲ್ಲರೂ ಕಡೆಗಣಿಸಿಬಿಟ್ಟ ಪದದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಹಿಂಡುತ್ತಾನೆ; ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಮಾತನ್ನೇ ಬಳಸದೆ, ಮೌನದಿಂದಲೇ ಪರಮಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ವರದಿ ಮಾಡುವುದುಂಟು; ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಬೇಕೆಂದು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಹಬ್ಬಿಸುವುದುಂಟು; ಇರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅಪಲಪಿಸುವುದುಂಟು; ಕಲ್ಲು, ಮರ, ಮಣ್ಣು, ನೀರು — ಈ ಜಡವಸ್ತುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ, ಮಾನವನ ನಡೆವಳಿಕೆಯನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿ, ನಮ್ಮ ರಸಾನುಭವದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕೂ ಅದರ ಆಚೆಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದುಂಟು. ಇದೆಲ್ಲವೂ ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನ. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಗುರಿ ಮಾತ್ರ ಒಂದೇ — ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಎಲ್ಲೂ ಕೂಡ ನಾವು ಕವಿವಚನದ ಅಕ್ಷರಾರ್ಥವನ್ನು ಹಿಡಿದು, ಕಂಡ ಹಾಗೆ ಇದು ಸುಳ್ಳು, ನಂಬುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂದು ತರ್ಕಮಾಡುತ್ತಾ ನಿಂತುಬಿಡಬಾರದು. ಅವನು ರಚಿಸಿರುವ ವರ್ಣಪಟದ ಹಿಂದೆ ಯಾವ ರಮಣೀಯತೆ ನಮಗಾಗಿ ಕಾದಿದೆ, ಅವನ ಉಕ್ತಿ ಎತ್ತಕಡೆಗೆ ಕುಡಿನೋಟವನ್ನು ಹೊರಳಿಸಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾವಕರು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದಿಂದ ಒಂದು ವಿಷಯ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನೇ ಆಗಲಿ ನೇರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳದೆ, ಅದರ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಸೂಚಿಸಿಬಿಡುವುದೇ ಶ್ಲಾಘ್ಯ. ರಸದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಂತೂ ಇದರ ಹೊರತು ಬೇರೆ ದಾರಿಯಿಲ್ಲ; ಮಿಕ್ಕ ಅರ್ಥಗಳ ವಿಚಾರವೂ ಇಷ್ಟೇ ಸರಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಪಾತ್ರಶೀಲಸ್ವಭಾವಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಒಬ್ಬರ ನಡೆನುಡಿಗಳನ್ನು ಕವಿ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ವಿಭಜನೆಮಾಡಿ ಪುಟಪುಟಗಳನ್ನೇ ಬರೆದಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದೆಲ್ಲವೂ ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸಿನ ಚಹರೆ ಪಟ್ಟಿಯಾಯಿತೇ ಹೊರತು, ಅದನ್ನು ಓದಿದ್ದರಿಂದ ವಾಚಕನಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದವಾಗಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ ಲಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಅದೇ ಪಾತ್ರದ ಗುಣಶೀಲಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೋ ಮಾತನ್ನೋ ಚರ್ಯೆಯನ್ನೋ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇನೂ ಇಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಸಾಕು; ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ

---

9 ಎಂ. ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರು : "Dhvani is failure that succeeds."

ನಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರತಿಮಾನಾಟಕ'ದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಿಂದ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ: ನಾರುಮಡಿಯನ್ನುಟ್ಟರೆ ತನಗೆ ಒಪ್ಪುವುದೋ ಹೇಗೆ ಎಂದು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಸೀತೆಯ ಬಳಿಗೆ ಚೇಟಿ ಸಡಗರದಿಂದ ಬರುತ್ತಾಳೆ;

ಚೇಟಿ—ಭಟ್ಟಿನಿ, ಪ್ರಿಯವಾರ್ತೆ, ಪ್ರಿಯವಾರ್ತೆ !

ಸೀತೆ—ಏನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದೀಯೆ ?

ಚೇಟಿ—ಯುವರಾಜನಿಗೆ ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕವಂತೆ.

ಸೀತೆ—ಆರ್ಯನಿಗೆ ಕುಶಲವಷ್ಟೆ?

ಚೇಟಿ—ಮಹಾರಾಜನೇ ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕವನ್ನು ಬೆಳಸುವನು.

ಸೀತೆ—ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಿಯವಾರ್ತೆಯನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದೆ. ನಿನ್ನ ಉಡಿಯನ್ನು ತೆರೆ.

ಚೇಟಿ—ಭಟ್ಟಿನಿ, ಅಪ್ಪಣೆ. (ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡುವಳು. ಸೀತೆ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಕಳಚಿ ಕೊಡುವಳು.)

ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳಿಂದಲೇ ಸೀತೆಯ ಉದಾತ್ತ ಪ್ರಕೃತಿ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ! ರಾಮನಿಗೆ ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕವಂತೆ ಎಂಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದ ಕೂಡಲೇ ಅವಳಿಗೆ ಉಂಟಾಗುವುದು ಸಂತೋಷವಲ್ಲ; ಆತಂಕ—ದಶರಥನಿಗೆ ಏನಾದರೂ ಅಶುಭವೊದಗದಿದ್ದರೆ ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವ ಏಕೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬ ಆತಂಕ. ದಶರಥನೇ ಒಪ್ಪಿ ರಾಮನಿಗೆ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಡುವುದಾದರೆ ಅದರಲ್ಲೇನೂ ಅವಳಿಗೆ ಅಸಹಜವಾದ ವಿರಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದು ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಿಯ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಡಮೆ; ಕಥೆ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಉಂಟು. ಅತ್ತಕಡೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ತಡೆಯುವುದು ಗ್ರಂಥಕಾರನಿಗೆ ಕಠಿನವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅವನು ತಡೆಯಬೇಕು; ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕಡಮೆ ಮಾಡಿ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಬೆಳಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಜನವೇನೆಂದರೆ, ಧ್ವನಿಯ ಸಂಕ್ಷೇಪ ಶಕ್ತಿ ಗುಲಗಂಜಿಯಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟೆಯ ಸೀರೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಡುವಂತೆ. ಉಚಿತವಾದ ನಾಲ್ಕೇ ಮಾತುಗಳು ಅಪರಿಮಿತವೂ ಅತಿ ಸ್ವಾದುವೂ ಆದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಬಲ್ಲುವು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಾಗಬೇಕಾದದ್ದೂ ಹೀಗೆಯೇ; "ಕಾಂತಾ ಸಂಮಿತತ್ವ"ವನ್ನು ಕವಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೆನೆಯುತ್ತಿರಬೇಕು.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇ ಕೂಡದೆಂದು ಧ್ವನಿವಾದದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದು ಕವಿಯ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಗೋಪ್ಯವಾಗಿರುವುದು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಒಂದು ಸೊಗಸು. ಇದೇ ಅದರ ಪ್ರಾಣವೆಂದು ಕೂಡ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಆಗಾಗ ಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಕವಿ ತಾನೇ ವಿವರಿಸಿ, ಅದರ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆದರೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಕುಂದುವುದು ನಿಜ. ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆ ಜಡವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರದೆ ತಾನೂ ಪ್ರಚೋದನೆಗೊಂಡು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ ಸಾಗಿದ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ತಾನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಕವಿ ಕಂಡ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಾನೂ ಕಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯದ ಆಸ್ವಾದ ಅಧಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ

ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕವಿ ಉಳಿಸಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೂಢವಾಗಿರುವ ಧ್ವನಿ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ನಮಗೆ ಹೊಳೆಯುವುದಿಲ್ಲವಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಸಹಾಯವೇ ಬೇಡವೆ?— ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಏಳಬಹುದು. ನಿಜ; ಸಹಾಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರೂ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯ ಗಳನ್ನು ಅನುಶೀಲನಮಾಡಿ ನಿಶಿತವೂ ಪರಿಣತವೂ ಆದ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಲದಿಂದ ಅವರು ಕವಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕವಿಗೇ ಗೋಚರ ವಾಗದಿದ್ದ ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳೂ ಅವರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಬಹುದು. ಇವರ ಸಹಾಯವನ್ನು ವಾಚಕನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಆದರೆ ಒಂದು ಮಾತು. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಇವನ ಬುದ್ಧಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ತಿಳಿದರೆ ಸಾಲದು. ಈ ಹೊಸ ಅರ್ಥವು ವಾಚಕನ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಹೊಳೆದು ಅವನ ಹೃದಯವನ್ನು ತುಂಬಬೇಕು. ಯಾರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಲಾದರೂ ಸರಿಯೆ; ವಾಚಕನು ಅದನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾದ ಅನುಭವವಾಗಿ ಪಡೆದಲ್ಲದೆ ಅವನಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದವಿಲ್ಲ.

ಗೋಪ್ಯಮಾನತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು. ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಧ್ವನಿಯಿರಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸಿದ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಕವಿ ತೃಪ್ತ ನಾಗದೆ, "ಸಾಭಿಪ್ರಾಯಂ," "ಸಾಕೂತಂ," ಈ ಬಗೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವುಂಟೆಂದು ವಾಚಕರ ಗಮನವನ್ನು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸೆಳೆಯುವುದುಂಟು. ತನ್ನ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೊಂದು ಉಂಟೆಂದು ತಾನು ಹೀಗೆ ಅರಿಕೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ, ಅದು ವಾಚಕನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಎಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುವುದೋ ಎಂಬ ಭಯ ಅವನಿಗೆ. ಈ ಚಾಪಲ್ಯಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗಿ ಇಂಥ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಅಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ವಾಚ್ಯಕ್ಕೇ ಅಂಗವಾಯಿತೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಕವಿ ಸಮುಚಿತವಾದ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ ರಸವನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ಆ ರಸದ ಹೆಸರನ್ನೂ ಜೊತೆಗೆ ಹೇಳು ತ್ತಾನೆ. ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂವಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಬರೆದು, ಕೆಳಗಡೆ "ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂವು" ಎಂದು ದಪ್ಪ ಅಕ್ಷರದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರಿಸಿದ ಹಾಗಾಯಿತು. ಈ ಹೆಸರನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದ ರಿಂದ ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅನುಕೂಲತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು, ಅನಪೇಕ್ಷಿತ ವಾದ ಸಹಾಯವು ಅನರ್ಥಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ, "ಸ್ವಶಬ್ದವಾಚ್ಯತ್ವ" ಎಂಬ ರಸದೋಷ ಇಲ್ಲಿ ಒದಗುತ್ತದೆ.

ಇದಿಷ್ಟೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಗೋಪ್ಯಮಾನತೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಅತಿ ಕಠಿನವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಬಾರದು. ತನ್ನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವುಂಟೆಂದು ಕವಿ ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದಲ್ಲವಾದರೂ, ಇದು ಮಾನವಸಹಜವಾದ ಚಾಪಲ್ಯ; ಒಂದೊಂದು ವೇಳೆ ಇದರಿಂದ ವಾಚಕರಿಗೆ ಉಪಕಾರವೂ ಆದೀತು. ಇದರಮೇಲೆ, ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದ ಗೂಢತ್ವ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ತೊಲಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸ ಬೇಕು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಒಳಗಿನ ತಿರುಳು ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಕವಿ ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳು ವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವುಂಟು, ನೀವು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಿ ಎಂದು ಮಾತ್ರ

ನಮಗೆ ಸನ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. (ಆ ಅರ್ಥ ಯಾವುದೆಂದು ಅರಿಯುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಮಗೇ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.) ಇದನ್ನು ದೊಡ್ಡ ದೋಷವಾಗಿ ಭಾವಿಸಬಾರದು.

ರಸದ (ಅಥವಾ ಭಾವದ) ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಬಹುದೇ ಬಾರದೇ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವುಂಟು. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ "ಸ್ವಶಬ್ದ" ವನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ರಸಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಬರುವುದೆಂದು ಆಲಂಕಾರಿಕರೇ ನಂಬಿದ್ದರು.[10] ಪುಷ್ಟಿ ಬಾರದಿದ್ದರೆ ಹೋಗಲಿ; ಹಾನಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಕವಿಗಳು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಭಾವಿಸಿ ಕೊಂಡು ಬಂದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, "ಸ್ವಶಬ್ದ" ಎನ್ನುವುದು ಯಾವುದು? ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನೇ ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. "ರತಿ," "ಶೃಂಗಾರ" ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಸ್ವಶಬ್ದವೆ? ಇವುಗಳ ಸಮಾನಪದಗಳ ವಿಷಯವೇನು; ಪ್ರೇಮ, ಪ್ರೀತಿ, ಒಲುಮೆ, ಒಲವು—ಇವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದೋ ಬಾರದೋ? ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ವಿಷಯ ವಿರಲಿ; ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ಚಿಂತೆ, ಹರ್ಷ, ಲಜ್ಜೆ, ವಿಷಾದ — ಈ ಮೊದಲಾದ ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕಷ್ಟ ಒದಗುತ್ತದೆ; ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ರಸಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ, ಪೋಷಕವಾಗಿ ಬರುವಾಗ ಅವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಎತ್ತದಿರುವುದು ಅತಿ ಕಠಿನ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಲಂಕಾರಿಕರೇ ತಮ್ಮ ನಿಯಮವನ್ನು ಸಡಿಲಿಸಿ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ ದೋಷವಿಲ್ಲವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.[11]—ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನಿಯಮವನ್ನು ಔಚಿತ್ಯವರಿತು, ಔದಾರ್ಯದಿಂದ ಅನ್ವಯಿಸ ಬೇಕು.

ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯೆಂಬ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರವೊಂದು ಬೇರೆ ಉಂಟೆ? ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಅರ್ಥವನ್ನೆಲ್ಲಾ, ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗಳೆಂದು ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಂದಲೇ ಸಾಧಿಸು ವುದು ಅಶಕ್ಯವೇ? ಅದು ಸಾಗದಿದ್ದರೆ, ತಾತ್ಪರ್ಯವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇಕೆ ಸೇರಿಸಿ ಬಿಡಬಾರದು? ನೀವು ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದೆಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನುಮಾನವೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಮಿಕ್ಕ ಅರ್ಥಗಳ ಮಾತು ಹಾಗಿರಲಿ, ರಸವೂ ಕೂಡ ಅನುಮಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ?

---

10 "...ಸ್ವಶಬ್ದ ಸ್ಥಾಯಿ ಸಂಚಾರಿ ವಿಭಾವಾಭಿನಯಾಸ್ಪದಂ" (ಉದ್ಭಟ: 'ಕಾವ್ಯಾ ಲಂಕಾರಸಾರಸಂಗ್ರಹ', ೪. ೩). ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಶಬ್ದೋಪಾದಾನ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಇರಬಹುದು, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು ಎಂದು 'ದಶರೂಪಕ'ದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (೪. ೩೭ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ). ಕೇವಲ "ಸ್ವಶಬ್ದ"ವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿದಷ್ಟಕ್ಕೇ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವು ದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇನೋ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಕುಂತಕನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು (ಪು. ೨೪೮, ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ೬ ನೋಡಿ).

11 "ನ ದೋಷಃ ಸ್ವಪದೇನೋಕ್ತಾವಪಿ ಸಂಚಾರಿಣಃ ಕ್ವಚಿತ್" ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೭. ೧೫).

— ಹೀಗೆ ಅನೇಕಾನೇಕ ಪೂರ್ವಪಕ್ಷಗಳು ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಮೇಲೆ ಎರಗಿದವು.[12] ಅವುಗಳ ಆರ್ಭಟ ಉಡುಗಬೇಕಾದರೆ ಶತಮಾನಗಳು ಉರುಳಿಹೋಗಬೇಕಾಯಿತು. ಇಂದು ಆ ಚರ್ಚೆಯ ಬಹುಭಾಗವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಗಣನೀಯವಾಗಿದೆ. ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಈಗ ನಮಗೂ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತೋರಲಾರವು. ಅಲ್ಲದೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಶಯಗಳೇ ನಮಗೆ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ, ದೀರ್ಘ ಕಾಲ ನಡೆದು ಇತ್ಯರ್ಥವಾಗಿರುವ ಒಂದು ವ್ಯವಹಾರದ ವಾಜ್ಯ್ಮೂಲವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೇಳಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅಪ್ರಕೃತವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪೂರ್ವಪಕ್ಷವನ್ನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ಕೊಡುವ ಸಮಾಧಾನವನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಅಪ್ರಕೃತ. ಇದರ ಮೇಲೆ ದೊಡ್ಡ ಕಷ್ಟವೊಂದುಂಟು. ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯುಂಟೆಂಬ ತತ್ತ್ವವು ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ತಳಹದಿಯಾದರೂ, ಅದು ಉಂಟೆಂಬುದರ ಸ್ಥಾಪನೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕನ ನಿಯತ ಕರ್ತವ್ಯವಲ್ಲ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದಾರ್ಶನಿಕರ ವಾದಭೂಮಿ: ಆ ಗಹನಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಡಲು ಶಾಸ್ತ್ರನಿಷ್ಣಾತರಲ್ಲದವರು ಹೆದರತಕ್ಕದ್ದೇ ಸಹಜ. ಆದಕಾರಣ ಈ ವಾದಗಳನ್ನು ಬೆಳಸದೆ,[13] ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿ, ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಒಂದೆರಡು ಮಾತನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಮುಗಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಮೊದಲು ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಪ್ರತಿಪಂಥಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು, "ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ನೀವು ಕರೆಯುವ ಅರ್ಥವೇ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅದೆಲ್ಲ ಬರಿಯ ಭ್ರಾಂತಿ" ಎಂದು ಯಾರೂ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಚರ್ಚೆಯೆಲ್ಲವೂ ಆ ಅರ್ಥವು ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತೇ ಹೊರತು, ಆ ಅರ್ಥದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತಲ್ಲ.

---

[12] ಈ ಪೂರ್ವಪಕ್ಷಗಳು ಒಟ್ಟು ಹನ್ನೆರಡೆಂದು ತಿಳಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು 'ಅಲಂಕಾರ ಸರ್ವಸ್ವ'ಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಜಯರಥನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ:

ತಾತ್ಪರ್ಯಶಕ್ತಿರಭಿಧಾ ಲಕ್ಷಣಾನುಮಿತೀ ದ್ವಿಧಾ |
ಅರ್ಥಾಪತ್ತಿಃ ಕ್ವಚಿತ್ ತಂತ್ರಂ ಸಮಾಸೋಕ್ತ್ಯಾದ್ಯಲಂಕೃತಿಃ ||
ರಸಸ್ಯ ಕಾರ್ಯತಾ ಭೋಗೋ ವ್ಯಾಪಾರಾಂತರಬಾಧನಂ |
ದ್ವಾದಶೇತ್ಥಂ ಧ್ವನೇರಸ್ಯ ಸ್ಥಿತಾ ವಿಪ್ರತಿಪತ್ತಯಃ || (ಪು. ೯)

ಇವು ಯಾವಯಾವುವೆಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ V. Raghavan : *Bhoja's Śṛṅgāra Prakāśa*, Vol. I—Part 1, ಪು. ೧೪೯—೧೫೦ ನೋಡಿ.

[13] ಈ ವಿಷಯದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೌಢ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಉದ್ದೇಶವುಳ್ಳವರು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಮೂರನೆಯ ಉದ್ದ್ಯೋತದ ಉತ್ತರಭಾಗವನ್ನೂ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ದ ಐದನೆಯ ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನೂ ಓದಬಹುದು.

ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನೂ ಏಕೆ ಸೇರಿಸಿಬಿಡಬಾರದು; ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಇದೂ ಹೊರಡುವುದೆಂದು ಏಕೆ ಹೇಳಬಾರದು—ಎಂಬುದು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಧ್ವನಿಪಕ್ಷದವರು ವಾಚ್ಯಕ್ಕೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಂಟೆಂದೂ, ಆದಕಾರಣ ವಾಚ್ಯವು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಒಳಕೊಳ್ಳ ಲಾರದೆಂದೂ ತೋರಿಸಿದರು. ಮೊದಲು ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ: ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಾಚ್ಯವು "ಹೋಗು" ಎಂಬ ವಿಧಿಯಾದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವು "ಹೋಗ ಬೇಡ" ಎಂಬ ನಿಷೇಧವಾಗಬಹುದು; ವಾಚ್ಯವು ನಿಂದೆಯಾದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಸ್ತುತಿ ಯಾಗಬಹುದು; ಹೀಗೆಯೇ. ವಾಚ್ಯವು ಕೇವಲ ಶಬ್ದದಿಂದ ಹೊರಡತಕ್ಕದ್ದು: ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತಿತವಾದ ಅರ್ಥವೇ ಅದು. ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಸಂಕೇತಸಹಿತವಾದ ಶಬ್ದದಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಸಂಕೇತವೇನೂ ಇಲ್ಲದ ವರ್ಣರಚನಾವಿಶೇಷದಿಂದ ಹೊರಡಬಹುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಈ ಅರ್ಥವೆಂಬ ಸಂಕೇತ ವುಂಟೇ ಹೊರತು, ಈ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಇದು ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವೆಂಬ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಯಾರೂ ಕಲ್ಪಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ಬಲ್ಲೆವಲ್ಲವೆ? ಈ ಎರಡನೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ವಾಚ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಹೇಗೆ?

ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕೋಶವ್ಯಾಕರಣಗಳಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರವು ಪ್ರತಿಭೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯವಲ್ಲ. ಇದೇ ವಿಷಯವೇ ಇನ್ನೊಂದು ಭೇದವನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದುಮಾತು ಯಾವ ಸಂದರ್ಭ ದಲ್ಲಿಯೇ ಬರಲಿ, ಯಾರೇ ಅದನ್ನು ಹೇಳಲಿ, ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳವರಿಗೆಲ್ಲ ಅದರಿಂದ ಒಂದೇ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರವ್ಯವಹಾರದ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನೆಲಗಟ್ಟೇ ಇದು; ಒಂದು ಮಾತಿನ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೇನಾದರೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯಬಂದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿಶ್ಚಯ ಮನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟೀತು. ಆದರೆ, ಹೇಳುವವನೂ ಕೇಳುವವನೂ ಯಾರು? ಸಂದರ್ಭವೇನು? ಈ ಮೊದಲಾದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅನುಸರಿಸಿ ಒಂದೇ ಮಾತಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ.—ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಇನ್ನು ಬೆಳಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಾಚ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಭಿನ್ನವೆಂಬುದನ್ನು ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದಜ್ಞರೆಲ್ಲರೂ ಅನುಭವದಿಂದ ಬಲ್ಲರು.

ಇನ್ನು, ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗೂ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಗೂ ಅಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಹೊಂದದಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸು ತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಲಕ್ಷಣೆಯ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದಾಗಲೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಹೊರಡುವುದುಂಟಷ್ಟೆ. ಅಭಿಧಾಮೂಲಧ್ವನಿ ಪ್ರಪಂಚವೆಲ್ಲವೂ ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ. ಲಕ್ಷಣಾಮೂಲಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೂ ಬೇರೆಬೇರೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೂ ಅದರಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಹೊಳೆಯುವ ಪ್ರಯೋಜನ ವನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಹಿಂದೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥದೊಳಗೆ ಅಡಕಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ತಾತ್ಪರ್ಯವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಮಾತು. ವಾಕ್ಯದ ಅನ್ವಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಇದರ ಕಾರ್ಯವೆಂದಪಕ್ಷಕ್ಕೆ. — ಇದನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು ಎಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ.[14] ಹಾಗಲ್ಲ, ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಸಮಸ್ತಾರ್ಥವನ್ನೂ ಇದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದಪಕ್ಷಕ್ಕೆ, — ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಗೂ ಇದಕ್ಕೂ ನಿಜವಾದ ಭೇದವೆಲ್ಲಿ ಬಂತು? ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ; ಅಷ್ಟೇ.

ಇನ್ನು, ಅನುಮಾನವಾದಿಗಳ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡುಮಾತನ್ನು ಹೇಳೋಣ. ಸತ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವೂ ಒಂದು. ಅದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಯಾರೇ ತರ್ಕಮಾಡಲಿ; ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅನುಮೇಯವು ತಿಳಿಯಬರಬೇಕು; ಅದರ ಪ್ರತೀತಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿರಬೇಕು. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಿಶ್ಚಯ ಎಲ್ಲಿದೆ? ಇಲ್ಲಿ ಇದೇ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಇಷ್ಟೇ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎಂದು ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಯಾರು ತೋರಿಸಲಾದೀತು? ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರತೀತಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಉಂಟಾಗುವುದೆಂದಾಗಲಿ, ಉಂಟಾದರೂ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿ ಉಂಟಾಗುವುದೆಂದಾಗಲಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಅರಿವು ಒದಗಿದಾಗ ಆಹ್ಲಾದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ: ಈ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ಕೊಡುವ ತಿರುಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಒಳಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. "ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿಯಿದೆ" ಎಂದು ಊಹೆ ಮಾಡಿದಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಜ್ಞಾನ ಯಾರಿಗೂ ಆಹ್ಲಾದ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ; ಎಂದರೆ ಅನುಮಾನವು ಚಮತ್ಕಾರಜನಕವಲ್ಲ. ನಾನು ಬುದ್ಧಿವಂತ; ಈ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುವಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾನು ಊಹೆ ಮಾಡಬಲ್ಲೆ ಎಂದು ಅನುಮಾನಕಾರನು ತನ್ನ ಬೆನ್ನನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ ತಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ವಿಚಾರಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ಸ್ವಾಭಿಮಾನದ ಸಂತೋಷವನ್ನಲ್ಲ. ಉತ್ತಮವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಹೊಳೆದಾಗ ನಮಗೆ ಮೈಮೇಲೆ ಎಚ್ಚರವೆಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ? ಅಭಿಮಾನ ಅಹಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಳಿದು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅರಿವೆಲ್ಲ ಲೀನವಾಗಿ, ಆಸ್ವಾದವೊಂದೇ ಹೃದಯವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ. ಅನುಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ಹೀಗೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಟ್ಟಿನಮೇಲೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿ, ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ, ಅನುಮಾನ ಈ ಮೊದಲಾದವೆಲ್ಲ ಶಬ್ದದ ಅಥವಾ ಅರ್ಥದ ವ್ಯಂಜಕತ್ವಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತವೆ; ಅಷ್ಟೆ.[15] ಆದರೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥವೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಸರಿ.

---

14 ಪು. ೨೪೭-೪೮.

15 "ಕ್ವಚಿದನುಮಾನೇನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಾದೌ, ಕ್ವಚಿತ್ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷೇಣ ದೀಪಾಲೋಕಾದೌ, ಕ್ವಚಿತ್ ಕಾರಣೇನ ಗೀತಧ್ವನ್ಯಾದೌ, ಕ್ವಚಿದಭಿಧಯಾ ವಿವಕ್ಷಿತಾನ್ಯಪರವಾಚ್ಯಾದೌ ಕ್ವಚಿದ್ಗುಣವೃತ್ತ್ಯಾ ಅವಿವಕ್ಷಿತವಾಚ್ಯೇ ಅನುಗೃಹ್ಯಮಾಣಂ ವ್ಯಂಜಕಂ ದೃಷ್ಟಂ. ತತ ಏವ ತೇಭ್ಯಃ ಸರ್ವೇಭ್ಯೋ ವಿಲಕ್ಷಣಂ ಅಸ್ಯ ರೂಪಂ ಸಿಧ್ಯತಿ" ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೨೦೪).

ಹದವಾದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೆಲ್ಲವೂ ಮಿಂಚಿನ ವೇಗದಿಂದ ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆಗ,— ಇದು ಮೊದಲು, ಇದು ಆಮೇಲೆ; ಇದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ, ಇಲ್ಲಿ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ, ಆದಕಾರಣ ಈ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕು; ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗೆ ಉದ್ದೇಶವೇನು? ಆಹಾ, ಇದೇ ಪ್ರಯೋಜನ! — ಹೀಗೆಂದು ಅರ್ಥಸಮುದಾಯವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಬಿಡಿಸಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ನಾವು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದವು ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೊಸದಾಗಿ ಒಂದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವಾಗ ನಿಘಂಟು ವ್ಯಾಕರಣಗಳನ್ನು ಪಕ್ಕದಲ್ಲೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಾಲಬೋಧೆಯ ಪದಪದಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯಾಸಂಗಮಾಡುವವನು ಪಡುವ ಪರಿಕ್ಲೇಶ ಮಾತ್ರ ನಮಗೂ ಒದಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬನು ಪರಿಣತ ಪ್ರಜ್ಞನಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ, ಅವನು ಒಂದು ವಾಕ್ಯದ, ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಪೂರ್ಣಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಹೊರಡುವುದೆಂದು ಖಂಡಿತ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಮೇಲೆ ನಾವು ವಿಭಜಿಸಿ ನೋಡಿರುವ ಅಭಿಧಾ ಲಕ್ಷಣಾ ವ್ಯಂಜನಾ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿ ಅತಿ ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಅನುಭವದಿಂದ ಕೊಡಬಹುದು. ವೇಗವಾಗಿ ಓಡುವ ಕುದುರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಅದು ನಾಲ್ಕು ಕಾಲುಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಎತ್ತಿ ನೆಲಮುಟ್ಟದೆಯೇ ಧೀಂಕಿಡುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಇದೇ ತೀವ್ರಚಲನೆಯನ್ನು "ಮಂದಗತಿ" ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ (slow motion picture) ನೋಡಿದಾಗ, ರೆಕ್ಕೆ ಮೂಡಿದಂತೆ ಹಾರುವ ಕುದುರೆ ಕೂಡ ತನ್ನ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ಎತ್ತಿ ಇಳಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರಗಳೂ ಹೀಗೆಯೇ.

ಇನ್ನೊಂದು ಹೋಲಿಕೆ. ಒಂದೇ ಧಾರೆಯಂತೆ, ಏಕವಾಹಿನಿಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕಣಗಳು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿಯ ದೀಪವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವವರಿಗೆ ಈ ವಿಷಯ ಗೋಚರವಾಗಿರಬೇಕು. ನೇರವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ದೀಪದ ಬುರುಡೆಯಲ್ಲಿ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಉರಿಯ ಎಳೆಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಓರೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯುತ್ತು ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಹರಿಯದೆ, ಹಿಡಿದು, ಬಿಟ್ಟು, ಹಿಡಿದು, ಬಿಟ್ಟು, ಬರುವಂತೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಒಂದು ವ್ಯಾಪಾರವು ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ: ಒಡನೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರ ವರ್ತಿಸಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ತಾನೆ ಏಕೆ? ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನೇ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ, ಒಂದು ಪದ್ಯದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ತಿರುಳು ಇರುವಂತೆಯೇ ತೋರಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿ ಅಲ್ಲಿಗೇ

ಮುಕ್ತಾಯಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲವಾದ ಬಳಿಕ, ಗುರುಗಳ, ಮಿತ್ರರ ಅಥವಾ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಸಹಾಯದಿಂದಲೋ, ತನ್ನ ಅನುಭವವೇ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆಯೂ ಚುರುಕಾದದ್ದರಿಂದಲೋ, ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಭಾವವು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕಾಣದ ಹಾಗೆ ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಯಾವ ಪೊರೆ ಕಟ್ಟಿತ್ತು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರೇಮಿಗಳೆಲ್ಲ ಇದನ್ನು ಬಲ್ಲರು. ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥವು ಗೋಚರವಾದದ್ದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಾದೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ತಾನೆ.

ಶಬ್ದದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ತಿಳಿಯಬರುವುದೆಂದು ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದ ನಿರ್ಣಯ. "ನ ವಿರಮ್ಯ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರಃ"—ಎಂದರೆ, ಶಬ್ದದ ಒಂದು ವ್ಯಾಪಾರವು ಒಮ್ಮೆ ಕೆಲಸಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ವ್ಯಾಪಾರವೇ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲಾರದು; ಮುಂದಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರವೇ ಒದಗಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ನಿಯತವಾದವು, ಸರ್ವರಿಗೂ ಅರಿವಾಗತಕ್ಕವು. ಇವುಗಳಿಂದಾಚೆಗೆ ಬರತಕ್ಕ ಅರ್ಥ ಒಂದೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಒಂದೇ ರೀತಿಯದೂ ಆಗಿರ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಅದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯ — ಒಂದು ಬೆಟ್ಟದ ಸಾಲಿನ ಹಿಂದೆ ಇನ್ನೊಂದು, ಅದರ ಹಿಂದೆ ಮತ್ತೊಂದು ಗೋಚರಿಸುವಂತೆ — ಪ್ರತೀತವಾಗಬಹುದು. ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಏಕವಚನವನ್ನುಳಿದ ದ್ದೆಲ್ಲ, ಅದು ಎರಡಾಗಲಿ, ನಾಲ್ಕಾಗಲಿ, ನೂರಾಗಲಿ, ಬಹುವಚನವೆಂಬ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನ ಕೆಳಗೆ ಬರುವಂತೆ,[16] ಇಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪರಂಪರಿತವಾದ ಅರ್ಥವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದೇ ಹೆಸರು. ಈ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ವ್ಯಾಪಾರ ಶಬ್ದದ್ದಾಗಿರಲಿ ಅರ್ಥದ್ದಾಗಿರಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯೆಂದೇ ಹೆಸರು.

---

[16] ಇದು ಕನ್ನಡವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೇಳಿದ ಮಾತು; ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ, ಏಕವಚನ ದ್ವಿವಚನಗಳನ್ನುಳಿದದ್ದೆಲ್ಲ ಬಹುವಚನ.

೨೦. ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ

ರಸವೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ; ಅದೇ ಕಾವ್ಯರಹಸ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಈ ರಸದ ಸ್ವರೂಪವೇನು, ಇದರ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಹೇಗೆ, ಇದರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬುದರ ವಿಶದವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಇನ್ನಾದರೂ ತೊಡಗುವುದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ, ಭಾವ ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

"ಭಾವ"ದ ಮೂಲಾರ್ಥ "ಇರುವಿಕೆ". ಇದರ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇದರ ಅರ್ಥಗಳೂ ಅನೇಕವಾಗಿವೆ. ಆಪಟೆಯವರ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ೩೧ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರೂಢಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇದನ್ನು ಎಷ್ಟೊಂದು ವಿಧವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ: ಸ್ಥಿತಿ, ಆಶಯ, ಇಂಗಿತ, ತಾತ್ಪರ್ಯ, ಭಾವ (ನಾಮ), ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ, ಪ್ರೀತಿ, ಪದಾರ್ಥ, ಸಂಭಾವಿತನಾದ ಮನುಷ್ಯ, ಈ ಮೊದಲಾದ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಉಂಟು. ಇಷ್ಟೇ ಸಾಲದೆಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದು ಬಂಧುವಾಚಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ! ಹೀಗೆ, ಕೇವಲ "ಇರವಿ"ನಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಇರುವ ಇಲ್ಲದಿರುವ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಈ "ಭಾವ" ಶಬ್ದವು ವಾಚಕವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಈ ಅರ್ಥಗಳ ಸಂದಣಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಕೃತವಾದದ್ದು "ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ." ಪ್ರೀತಿ, ಕ್ರೋಧ, ಭಯ, ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಚಿಂತೆ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ನಾಚಿಕೆ, ಹರ್ಷ ಇಂಥವು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು. ಈ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ "ಭಾವ" ಶಬ್ದವನ್ನು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಸಾಮಾನ್ಯ ಅಥವಾ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ವಿಶೇಷ ಎಂಬುದಿಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸಂಜ್ಞೆಯಾಗಿ ನಿಯಮನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಷ್ಟು ಭಾರವನ್ನು ಅದು ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ ಹೊತ್ತರೆ ಸಾಕಾಗಿದೆ.

ಈ ಭಾವದ (ಅಥವಾ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ) ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಡೋಣ. ಒಂದು ಸಂಜೆ ಸಂಚಾರ ಹೊರಟು ಯಾವುದೋ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಹಾವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ? ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭಯ ತೋರುತ್ತದೆ; ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಾವು ಬೆಚ್ಚುತ್ತೇವೆ; ಥಟ್ಟನೆ ಹಿಂದಕ್ಕೋ ಪಕ್ಕಕ್ಕೋ ಸರಿಯುತ್ತೇವೆ.— ತಂದೆ ಪೇಟೆಯಿಂದ ಮನೆಗೆ ಬರುವಾಗ ಮಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಬೊಂಬೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಬರುವ ವೇಳೆಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲೇ ಇವಳಿಗೆ ಔತ್ಸುಕ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ಬಂದಾನು; ಎಂಥ ಬೊಂಬೆಯನ್ನು ತಂದಾನು ಎಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ಹೊತ್ತು ಹೋಗುವುದೂ ಬಲು ನಿಧಾನವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ನಿಂತು ರಸ್ತೆಯ ಕೊನೆಯತನಕ ನಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ದೂರದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಕಂಡಕೂಡಲೆ ಏಳುವುದು ಬೀಳುವುದನ್ನೂ ಅರಿಯದೆ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. . . .

ಈ ಎರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಭಯವೂ ಔತ್ಸುಕ್ಯವೂ ಭಾವಗಳು. ಇಂಥ

ಒಂದು ಭಾವ ಉದಿಸಬೇಕಾದರೆ ಏನಾದರೂ ಕಾರಣವಿರಬೇಕು. ಮೊದಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ಪವೇ ಭಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣ; ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೇ ಚಿತ್ತವು ಕಲಕಿ ಭಯ ಉಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಇದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ, ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ. ಆದಕಾರಣ ಬೇರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಉಂಟಾದಾಗ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ದೇಹದ ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬೆಚ್ಚುವುದು, ಸರಿಯುವುದು, ಮುಖ ಬಿಳುಪೇರುವುದು — ಈ ಮೊದಲಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಹೆಣ್ಣುಮಗಳ ಔತ್ಸುಕ್ಯಕ್ಕೆ ಬೊಂಬೆ ಇನ್ನೂ ಕೈಸೇರದಿರುವುದೇ ಕಾರಣ. ಅವಳ ಓಡಾಟ ಮೊದಲಾದದ್ದೆಲ್ಲ ಅದರ ಕಾರ್ಯ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾವಕ್ಕೂ ಹೀಗೆ ಏನಾದರೂ ಕಾರಣವುಂಟೇ ಉಂಟು. ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ಅದು ಉದಿಸಲಾರದು. ಉದಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಭಾವವು ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಾಪಾರವಾದದ್ದರಿಂದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಕಾರಣಕಾರ್ಯಗಳು ಗೋಚರವಾಗುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಅರಿತರೆ, ಇಂಥ ಒಂದು ಭಾವ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉದಿಸಿದೆಯೆಂದು ಊಹೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ, ಶೋಕ ಮೊದಲಾದವನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾವು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೀಗೆಯೇ.

ಪ್ರಪಂಚದ ನಡುವೆ ಮನುಷ್ಯನು ಬಾಳುವಾಗ ಅವನ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಹೊರಗಿನ ವಸ್ತುಗಳೂ ಘಟನೆಗಳೂ ಕಲಕದಿರುವ ಕ್ಷಣವೆಲ್ಲಿ? ಅಖಿಲ ವಿಶ್ವವೇ ಅವನ ಬಗೆಬಗೆಯ ಚಿತ್ತವಿಕಾರಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಪರಂಪರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅನೇಕ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಅವನು ಅರಿತೋ ಅರಿಯದೆಯೋ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು ಇಷ್ಟೇ ಇಂಥವೇ ಎಂದು ವಿಭಜನೆ ಮಾಡಿ ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆಧುನಿಕ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಏಕಕಂಠತೆ ಇನ್ನೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಮೂಲತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಕುರಿತೇ ತೀವ್ರ ಭೇದಗಳುಂಟು. ಒಬ್ಬನೇ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ದಿನಗಳು ಕಳೆದಂತೆಲ್ಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದುಂಟು. ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನಿರ್ಧಾರದಲ್ಲಿ ತೊಳಲುತ್ತಿರುವ ಆಧುನಿಕ ವಾದಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನರ ವಿಷಯನಿರೂಪಣೆ, ವಿಭಾಗಕ್ರಮ — ಈ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ತಿದ್ದುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೈಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ; ಅಂಥ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಸರಿಯಾದ ಕ್ಷೇತ್ರವೂ ಅಲ್ಲ. 'ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ,' ಅದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಈಚೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಗ್ರಂಥಗಳು — ಇವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ತಳಹದಿ ಆಧುನಿಕ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ವಿವರ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವುಂಟು.

ಮನುಷ್ಯನ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು ಅನೇಕವಾದರೂ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಸಮನಾದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದಲೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾವಗಳು ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯಮಾತ್ರನಾದವನಿಗೆ ದುಃಖ ಬೇಡ, ಸುಖ ಬೇಕು.

ಇದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರಬಲವಾದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇವನಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. "ದುಃಖಿದ್ವೇಷಿ ಸುಖಾಸ್ವಾದನಲಂಪಟನಾಗಿರ್ಪುದು ರತಿ, ಅಂಭೋಗಿ ತಾಂ ದುಃಖಿಯೆಂದು ನಗುವಂದಮಂ ಮಾಟ್ಪುದು ಹಾಸಂ, ತನ್ನ ಸುಖೋತ್ಕರ್ಷಗೆ ವಿಪತ್ತು ಬರ್ಪುದೆಂದು ಶೋಕಿಪುದೆ ಶೋಕಂ, ಅಪಾಯಮಂ ಕುಱಿತು ಕೋಪಿಪುದೆ ಕ್ರೋಧಂ, ಅಪಾಯಹೇತುವಂ ಪರಿಹರಿಪೆಡೆಯೊಳುತ್ಸಾಹಂ ಮಾಟ್ಪುದುತ್ಸಾಹಂ, ಅಪಾಯದತ್ತಣಿಂ ಬೆದಱುವುದು ಭಯಂ, ತಾಂ ಗೆಯ್ವ ಕಜ್ಜವೊಳ್ಳಿತಲ್ತೆಂದು ಪೇಸುವುದು ಜುಗುಪ್ಸೆ ತನ್ನಿಂ ಪೆಱರಿಂದಾದ ಕಾರ್ಯವೈಚಿತ್ರ್ಯಾದಿ ದರ್ಶನಾದಿಯಿಂ ವಿಸ್ಮಯಿಪುದು ವಿಸ್ಮಯಂ, ತಾಂ ಬಿಡುವುದಱೊಳ್ ವೈರಾಗ್ಯಪರನಾಗಿ ಶಾಂತತ್ವಮಂ ಭಜಿಪುದು ಶಮಂ. ಈ ಪೇೞ್ದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳಿಂ ಶೂನ್ಯಮಾದ ಜೀವನಿಲ್ಲ."[1] ಒಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಅಧಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಅಲ್ಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬರು ತಮ್ಮ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಉಚಿತ ವಿಷಯದಲ್ಲೇ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವಂತೆ ನಿಯೋಜಿಸಿರುತ್ತಾರೆ; ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೇ ಹೊರತು ಈ ಬಗೆಯ ಸಂವೇದನೆಗಳೇ ಇಲ್ಲದವರು ಒಬ್ಬರೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಭಾವದ ಗುರಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಅದು ಲಯವಾಯಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತಿರುವಾಗ ಕೂಡ ಅದರ ಸಂಸ್ಕಾರ ಒಳಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ; ತಕ್ಕ ಕಾರಣ ಗೋಚರಿಸುವುದೇ ತಡ, ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾನವನ ಜೀವಿತಕ್ಕೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲತಕ್ಕ ಭಾವಗಳಿಗೆ "ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ" ಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಭರತನ ಮತದಂತೆ ಇವು ಎಂಟು:

> ರತಿರ್ಹಾಸಶ್ಚ ಶೋಕಶ್ಚ ಕ್ರೋಧೋತ್ಸಾಹೌ ಭಯಂ ತಥಾ |
> ಜುಗುಪ್ಸಾ ವಿಸ್ಮಯಶ್ಚೇತಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಾಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಾಃ ||

('ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ೬. ೧೭)

ಇಲ್ಲಿ ರತಿಯೆಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿರತಕ್ಕ ಪ್ರೀತಿ. ಮಿಕ್ಕ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಶಂಕೆ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ನಾಚಿಕೆ, ವಿಷಾದ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಗಳು ಹೀಗೆ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲತಕ್ಕವಲ್ಲ. ವಿಶೇಷಕಾರಣದ ಬಲದಿಂದ ಅವು ಏಳುತ್ತವೆ; ಆ ಕಾರಣ ತೊಲಗಿದ ಕೂಡಲೇ ಇವೂ ಲಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳಂತೆ ಇವು ಸಂಸ್ಕಾರಶೇಷವನ್ನು ಉಳಿಸಿಯೇ ತೀರುವುವೆಂಬ ನಿಯತತ್ವವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ನಡೆಯುವ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಈ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದ ಅನೇಕ ಭಾವಗಳು ನಡುನಡುವೆ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ, ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಆದಕಾರಣ ಇವಕ್ಕೆ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ (ಅಥವಾ ಸಂಚಾರಿ) ಭಾವಗಳೆಂದು

---

[1] ಸಾಳ್ವ: 'ರಸರತ್ನಾಕರ', ಪು. ೫೧. ಇವನ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಹೇಮಚಂದ್ರನ 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ' ಆಧಾರ; ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ'. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಾದಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಬರೆದಿರುವುದು ತುಂಬ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೮೨-೮೮ ನೋಡಿ).

ಹೆಸರು.[2] ಸ್ಥಾಯಿಗೂ ಸಂಚಾರಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿ ಮನಗಾಣಿಸಬಹುದು. "ಒಬ್ಬನು ಖಿನ್ನನಾಗಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದರೆ, "ಏಕೆ ಖಿನ್ನನಾಗಿದ್ದಾನೆ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಥಟ್ಟನೆ ಹಾಕುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದೋ ವಿಶೇಷ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ಈ ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಹುಟ್ಟಲಾರದು. ಆದರೆ, "ರಾಮನು ಉತ್ಸಾಹಶಾಲಿ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ, "ಅವನು ಏಕೆ ಉತ್ಸಾಹಶಾಲಿ?" ಎಂದು ಯಾರೂ ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಉತ್ಸಾಹವು ಸ್ಥಾಯಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಇದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಒಂದು ಸೂತ್ರಕ್ಕೂ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸಿರುವ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಮಣಿಗಳಿಗೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ.[3] ಈ ಮಣಿಗಳು ನಿಲ್ಲುವುದಕ್ಕೆ ಸೂತ್ರವೇ ಆಧಾರ; ಇವುಗಳ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಸೂತ್ರಕ್ಕೂ ವರ್ಣವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಒದಗುತ್ತದೆ, ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಸಮುದ್ರಕ್ಕೂ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಏಳುತ್ತಾ ಬೀಳುತ್ತಾ ಇರುವ ತರಂಗಗಳಿಗೂ ಹೋಲಿಸುವುದೂ ಉಂಟು.[4] ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಹೃದಯದಲ್ಲೂ ಗಂಡಿನ ಹೃದಯದಲ್ಲೂ ರತಿಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ವಾಸನಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಉದ್ಬೋಧನಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಪುರುಷನೋ ರಮಣಿಯೋ ಗೋಚರವಾದಾಗ ಈ ರತಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಬಹುಕಾಲ ಬಹುದೂರ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಎಚ್ಚತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡುನಡುವೆ ಉದಿಸಿ ಲಯಿಸುವ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳೆಷ್ಟು! ಪ್ರಿಯನನ್ನೋ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನೋ ಕುರಿತು ಒಮ್ಮೆ ಚಿಂತೆ, ಒಮ್ಮೆ ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ಒಮ್ಮೆ ಹರ್ಷ, ಒಮ್ಮೆ ವಿಷಾದ — ಹೀಗೆ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲ ಮೊದಲಿಲ್ಲ. ರತಿಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಜನ್ಮಭೂಮಿ. ಇತ್ತ ಇವುಗಳಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು ಬರುವುದು.

ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಒಟ್ಟು ಮೂವತ್ತುಮೂರು. ಅವು ಯಾವುವೆಂಬುದನ್ನು 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ:

> ನಿರ್ವೇದಗ್ಲಾನಿಶಂಕಾಖ್ಯಾಸ್ತಥಾಸೂಯಾ ಮದಃ ಶ್ರಮಃ |
> ಆಲಸ್ಯಂ ಚೈವ ದೈನ್ಯಂ ಚ ಚಿಂತಾ ಮೋಹಃ ಸ್ಮೃತಿರ್ಧೃತಿಃ ||
> ವ್ರೀಡಾ ಚಪಲತಾ ಹರ್ಷ ಆವೇಗೋ ಜಡತಾ ತಥಾ |
> ಗರ್ವೋ ವಿಷಾದ ಔತ್ಸುಕ್ಯಂ ನಿದ್ರಾಪಸ್ಮಾರ ಏವ ಚ ||
> ಸುಪ್ತಂ ವಿಬೋಧೋಽಮರ್ಷಶ್ಚಾಪ್ಯವಹಿತ್ಥಮಥೋಗ್ರತಾ |

---

[2] ಪ್ರಕೃತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ "ಸಂಚಾರಿಭಾವ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ.

[3] 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೮೩.

[4] ಉನ್ಮಜ್ಜಂತೋ ನಿಮಜ್ಜಂತಃ ಸ್ಥಾಯಿನ್ಯಂಬುನಿಧಾವಿವ |
ಊರ್ಮಿವದ್ವರ್ಧಯಂತ್ಯೇನಂ ಯಾಂತಿ ತದ್ರೂಪತಾಂ ಚ ತೇ ||
('ರಸಾರ್ಣವಸುಧಾಕರ', ೨. ೩.)

ಮತಿರ್ವ್ಯಾಧಿಸ್ತಥೋನ್ಮಾದಸ್ತಥಾ ಮರಣಮೇವ ಚ ||
ತ್ರಾಸಶ್ಚೈವ ವಿತರ್ಕಶ್ಚ ವಿಜ್ಞೇಯಾ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಃ | (೬. ೧೮-೨೧)

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೂ ಏತರಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ, ಹೇಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿಯೂ, ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ; ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ಕಾರನು ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಮತವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಡನೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ವಿವರವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ದಿಗ್ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ:

(೧) ದಾರಿದ್ರ್ಯ, ಆಪತ್ತು, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ, ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಒದಗುವ ಸ್ವಾವಮಾನವೇ, ತನ್ನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇಳಿಕೆಯ ಭಾವವೇ, ನಿರ್ವೇದ. (೨) ಅತಿ ಕ್ಲೇಶದಿಂದ ಶಕ್ತಿಯುಡುಗುವುದು ಗ್ಲಾನಿ; ಇದನ್ನು ಬಳಲಿಕೆಯ ಪರಮಾವಧಿಯೆನ್ನ ಬಹುದು. (೩) ಅನರ್ಥವಾದೀತೆಂದು ಶಂಕಿಸುವುದೇ ಶಂಕೆ. (೪) ಅಸಹನೆಯೇ ಅಸೂಯೆ. (೫) ಮದ್ಯಪಾನದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಉಲ್ಲಾಸಸಹಿತವಾದ ಮೈಮರವು ಮದ. (೬) "ಮನಃ ಶರೀರಖೇದಂ ಶ್ರಮಂ"; ಇದು ಪ್ರಯಾಣ, ವ್ಯಾಯಾಮ, ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಜನಿಸುತ್ತದೆ. (೭) ವ್ಯಾಧಿ, ಗರ್ಭಭಾರ ಮೊದ ಲಾದವುಗಳಿಂದ ಒದಗುವದು ಆಲಸ್ಯ; ಯಾವುದೂ ಬೇಡ ಎನ್ನಿಸುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಇದು. (೮) ದುರ್ಗತಿಯಿಂದ ಜನಿಸುವುದು ದೈನ್ಯ. (೯) "ಧ್ಯಾನಮೆ ಚಿಂತೆ. ಇದು ಸ್ಮೃತಿಯಿಂ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತಂ. ಅನುಭೂತವಸ್ತುಸ್ಮರಣಮೆ ಸ್ಮೃತಿ; ಅದಂ ಬಿಡದೆ ಧ್ಯಾನಿಪುದು ಚಿಂತೆ." (೧೦) "ಚಿತ್ತಮೂಢತ್ವಂ ಮೋಹಂ"; ಎಂದರೆ, ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪುವುದು; ಇದು ಸುಖದ ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. (೧೧) ಸ್ಮೃತಿ= ನೆನಹು. (೧೨) ಜ್ಞಾನ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂತುಷ್ಟಿಯೇ ಧೃತಿ. (೧೩) ವ್ರೀಡಾ ಎಂದರೆ ನಾಚಿಕೆ; ಇದು ಚಿತ್ತದ ಸಂಕೋಚಸ್ಥಿತಿ. (೧೪) "ಚಿತ್ತಂ ಚಲಿಪುದೆ ಚಾಪಲ್ಯಂ." (೧೫) ಮನಸ್ಸಿನ ಉಲ್ಲಾಸ ಹರ್ಷ. (೧೬) ಉತ್ಪಾತಾದಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಭ್ರಮ ಅಥವಾ ಗಡಿಬಿಡಿಗೆ ಆವೇಗವೆಂದು ಹೆಸರು. (೧೭) ಇಷ್ಟಾನಿಷ್ಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಕೇಳಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಪರವಶತೆ ಜಡತೆ. (೧೮) "ಪರರಂ ಅವಜ್ಞೆ ಗೆಯ್ವುದೇ ಗರ್ವಂ." (೧೯) ಕಾರ್ಯಭಂಗ, ದೈವದ ವಿಮುಖತೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ "ಮನಃಪೀಡೆಯೇ ವಿಷಾದಂ". (೨೦) ಕಾಲವಿಳಂಬವನ್ನು ಸಹಿಸ ದಿರುವುದು ಔತ್ಸುಕ್ಯ. (೨೧) "ಮನಃ ಸಂಮೀಳನಂ ನಿದ್ರೆ"; ಇದು ಜೊಂಪು. ಮೈಮುರಿಯುವುದು, ಆಗುಳಿಕೆ ಇವೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟು. (೨೨) "ಆವೇಶ ರೂಪಂ ಅಪಸ್ಮಾರಂ"; ಇದಕ್ಕೆ ಗ್ರಹಚೇಷ್ಟೆ ಮೊದಲಾದವು ಕಾರಣ. (೨೩) "ನಿದ್ರಾಗಾಢಾ ವಸ್ಥೆಯೇ ಸುಪ್ತಿ." (೨೪) ನಿದ್ರೆಯಿಂದ ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳುವುದು ವಿಬೋಧ. (೨೫) ಪ್ರತೀ ಕಾರವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆ ಅಮರ್ಷ. (೨೬) ನಾಚಿಕೆ, ಭಯ ಮುಂತಾದವು ಉಂಟಾದಾಗ, ಅವು ತನ್ನ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗದಂತೆ ಮರಸುವುದು ಅವಹಿತ್ಥ.

(೨೭) ಅತಿಕ್ರೌರ್ಯವೇ ಉಗ್ರತೆ. (೨೮) ಶಾಸ್ತ್ರಾದಿಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಮತಿ. (೨೯) ಜ್ವರ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಮನಸ್ಸಿನ ತಾಪವೇ ವ್ಯಾಧಿ. (೩೦) "ಚಿತ್ತವಿಪ್ಲವಮೆ ಉನ್ಮಾದಂ"; ಎಂದರೆ, ಹುಚ್ಚು. (೩೧) "ಮರಣದ ಪೂರ್ವಾವಸ್ಥೆಯೆ ಮರಣಂ"; ಪೂರ್ತಿಯಾದ ಮರಣವನ್ನೂ ಇದು ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. (೩೨) ತ್ರಾಸ ಎಂದರೆ ಬೆದರುವುದು. (೩೩) ಹೀಗೋ ಹಾಗೋ ಎಂದು ವಿಚಾರಮಾಡುವುದು ವಿತರ್ಕ.

ಈ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಕೆಲಕೆಲವಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸದೆ ಇರತಕ್ಕ ಕೆಲವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವಂತಿದೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಈ ಪಟ್ಟಿ ಒಳಕೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಲೋಪದೋಷಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ್ದು; ಇದು ಕೇವಲ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾದ ಕಾರಣ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಪ್ರಕೃತವೂ ಹೌದು. ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಸಂಚಾರಿಗಳಾಗುವುವೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಮುಂದುವರಿಯೋಣ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು — ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರತಿ — ಕಾರಣವಶದಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಚಿಂತೆ, ಆವೇಗ ಮೊದಲಾದವು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಂದು ಹೋಗುವಂತೆಯೇ ಉತ್ಸಾಹ, ಹಾಸ ಮೊದಲಾದವೂ ಉದಿಸಿ ಲಯವಾಗುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಇವು ಸ್ವಭಾವತಃ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ, ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗದಿರುವುದರಿಂದ, ಇವೂ ಸಂಚಾರಿಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇ ಇಳಿಯುತ್ತವೆ.[5] ಆದಕಾರಣ ಒಂದು ಭಾವ ಸ್ಥಾಯಿಯೋ ಸಂಚಾರಿಯೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಆವಶ್ಯಕ.

ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು ಇಷ್ಟು ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ಲೆಕ್ಕಮಾಡಲಾದೀತು: ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಉದಯಕ್ಕೆ ಇದಿಷ್ಟೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಪಟ್ಟಿ ಹಾಕುವುದಾಗಲಿ, ಇಂಥಿಂಥ ಭಾವಕ್ಕೆ ಇದು ಇದು ಮಾತ್ರವೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ನಿಯಮನಮಾಡುವುದಾಗಲಿ ಯಾರಿಗೂ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಭಯ ಹುಟ್ಟಬಹುದು, ಇನ್ನೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಧ ಹುಟ್ಟಬಹುದು, ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಮನಸ್ಸು ನಿರ್ವಿಕಾರವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲಬಹುದು. ಇನ್ನು, ಕಾರ್ಯಗಳ ವಿಷಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸಂಖ್ಯವಾದ ಚರ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಒಂದೇ ಭಾವದ ಕಾರ್ಯಗಳು ಒಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಅನೇಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು, ಇನ್ನೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ಗೋಚರಿಸಬಹುದು, ಘೋರನೆಯವನು ಅದೊಂದೂ ಹೊರಗೆ ತೋರದಂತೆ ಅದುಮಿಬಿಡಬಹುದು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಹಲವು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ಒಂದೇ ಕಾರ್ಯ — ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವುದು

---

[5] "....ಸ್ಥಾಯಿನ ಏತೇತು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣೋಽಪಿ ಭವಂತಿ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೬೮).

— ಸಂಭವಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ, ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ನೋಡಿಕೊಂಡು, ಲೋಕಜ್ಞಾನವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಕಾರಣಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಇದುವರೆಗೂ ಲೌಕಿಕವ್ಯವಹಾರವನ್ನೇ ಕುರಿತು ವಿಚಾರಮಾಡಿದೆವು. ಆದರೆ ಲೋಕದ ಸಂಗತಿಯೆಲ್ಲವೂ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ಮೂಲವಸ್ತು ಮಾತ್ರ. ಅದು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಹೊರಬಿದ್ದಾಗ ಹೊಸದೊಂದು ಪ್ರಪಂಚವೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಈ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ "ಭಾವ"ದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು "ವಿಭಾವ"ಗಳೆಂದೂ, ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು "ಅನುಭಾವ"ಗಳೆಂದೂ[6] ಕರೆಯುವುದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯ.[7] ನಮ್ಮ ವಿಚಾರವೆಲ್ಲವೂ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಗೇ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಇನ್ನುಮುಂದೆ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ.

ವಿಭಾವಗಳನ್ನು ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ, ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವ ಎಂದು ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವದ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾವವು ಆವಿರ್ಭವಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಶ್ರಯವಾದ ಕಾರಣವೇ ಆಲಂಬನವಿಭಾವ. ಹೀಗೆ ಉದಿಸಿದ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಬಲಪಡಿಸುವ ಸಾಮಗ್ರಿ ಉದ್ದೀಪನವಿಭಾವ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಕಂಡು ಶಕುಂತಲೆ "ತಪೋವನವಿರೋಧಿಯಾದ ವಿಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದಳು." ಅವಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದ ರತಿಭಾವಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತನು ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ; ಅವನಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಈ ಭಾವ ಉಕ್ಕುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. (ಇದರಂತೆಯೇ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೂ ಶಕುಂತಲೆ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ.) ಇವರಿಬ್ಬರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ ಸಂಚಾರವಾಗುತ್ತಲೂ ಇದನ್ನು ಆಶ್ರಮದ ನಿರಾತಂಕವಾದ ಪರಿಸರಣ, ಸಖಿಯರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ನಡುನಡುವೆ ಒದಗುವ ಅಗಲಿಕೆ — ಈ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು

---

[6] ಭಾವದ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ "ಅನುಭಾವ"ವೆಂದು ಹೆಸರು. ರಸಾನುಭವ ಮಾಡಿದಾಗ ರಸಿಕನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ರೋಮಾಂಚ, ಕಣ್ಣೀರು, ಮುಖವಿಕಾಸ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಅನುಭಾವವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕೆಲವರು ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ "ಭಾವದೆ ಪುಟ್ಟಿದ ರಸಮಂ | ಭಾವುಕರದನಱಿದು ಸವಿವುದೇ ಅನುಭಾವಂ" (I. ೪) ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಕ್ಷಣಕಾರರ ಮತದಂತೆ ಇದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಲೊಲ್ಲಟನೇ ಖಂಡಿಸಿದ್ದನು : "ಅನುಭಾವಾಶ್ಚ ನ ರಸಜನ್ಯಾ ಅತ್ರ ವಿವಕ್ಷಿತಾಃ, ತೇಷಾಂ ರಸಕಾರಣತ್ವೇನ ಗಣನಾನರ್ಹತ್ವಾತ್, ಅಪಿ ತು ಭಾವಾನಾಮೇವ" ('ಅಭಿನವಭಾರತಿ', I, ಪು. ೨೭೨).

[7] ಕಾರಣಾನ್ಯಥ ಕಾರ್ಯಾಣಿ ಸಹಕಾರೀಣಿ ಯಾನಿ ಚ |
ರತ್ಯಾದೇಃ ಸ್ಥಾಯಿನೋ ಲೋಕೇ ತಾನಿ ಚೇನ್ನಾಟ್ಯಕಾವ್ಯಯೋಃ ||
ವಿಭಾವಾ ಅನುಭಾವಾಶ್ಚ ಕಥ್ಯಂತೇ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಃ |
ವ್ಯಕ್ತಃ ಸ ತೈರ್ವಿಭಾವಾದ್ಯೈಃ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವೋ ರಸಃ ಸ್ಮೃತಃ ||

('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೪. ೨೭-೮)

ಕೆರಳಿಸುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳು.[8] ಮಿಕ್ಕ ಭಾವಗಳಿಗೂ ಹೀಗೆಯೇ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಭಾವವು ಉದ್ರೇಕಗೊಂಡಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ವಿಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಅನುಭಾವವಷ್ಟೆ. ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಚಲನೆ, ಹೋಗುವುದು, ಬರುವುದು, ನಿಲ್ಲುವುದು, ಮಾತಾಡುವುದು, ಮಾತು ಮರಸುವುದು, ಮೈನಡುಕ, ಪುಳಕ, ಕಂಬನಿ — ಈ ಮೊದಲಾದವೆಲ್ಲವೂ ಅನುಭಾವಗಳೇ. ಆದರೆ,

ಸ್ತಂಭಃ ಸ್ವೇದೋಽಥ ರೋಮಾಂಚಃ ಸ್ವರಭೇದೋಽಥ ವೇಪಥುಃ |
ವೈವರ್ಣ್ಯಮಶ್ರುಃ ಪ್ರಲಯ ಇತ್ಯಷ್ಟೌ ಸಾತ್ತ್ವಿಕಾ ಮತಾಃ ||

('ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ೬. ೨೨)

"ಮೈ ಮರವಾಗುವುದು (ಎಂದರೆ ನಿಶ್ಚೇಷ್ಟತೆ), ಬೆವರು, ರೋಮಾಂಚ, ಧ್ವನಿವಿಕಾರ, ನಡುಕ, (ಮುಖದ) ಬಣ್ಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದು, ಕಂಬನಿ, ಮೂರ್ಛೆ"— ಈ ಎಂಟನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಇವಕ್ಕೆ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳೆಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಒಬ್ಬನ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾವವು ಅಧಿಕವಾಗಿ ಉದ್ರೇಕಗೊಂಡಾಗ, ಅವನ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲದ್ದೆ ಈ ಬಗೆಯ ದೇಹವಿಕಾರಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವು ಸಂಭವಿಸುವುದರಿಂದ, ಭಾವದ ತೀವ್ರಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿಯತವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಈ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.[9] ಆದಕಾರಣ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಒಂದು ವಿಶೇಷರೀತಿಯ ಅನುಭಾವಗಳೆಂದು ಗಣಿಸಿದರೆ ಸಾಕು.

---

[8] ವಿಭಾವಗಳನ್ನು ಆಲಂಬನ, ಉದ್ದೀಪನ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುವುದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ. ವಿಭಾವ ಸಮುದಾಯವು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಭಾವವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣವೇ ಭರತಮುನಿ ಈ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ, ಸೂಚಿಸಿಯೂ ಇಲ್ಲ—ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವವರೂ ಉಂಟು ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೩೦೪ ನೋಡಿ).

[9] "ಸತ್ತ್ವ"ದಿಂದ ಉದಿಸಿದ್ದು "ಸಾತ್ತ್ವಿಕ". ಇಲ್ಲಿ ಸತ್ತ್ವ ಎಂದರೆ—"ಚಿತ್ತೈಕಾಗ್ರ್ಯಂ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೩೪೬), "ಪ್ರಾಣಾತ್ಮಕಂ ವಸ್ತು" (ಹೇಮಚಂದ್ರ: 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ', ೨. ೫೩ ವೃತ್ತಿ), "ಸ್ವಾತ್ಮವಿಶ್ರಾಮ ಪ್ರಕಾಶಕಾರೀ ಕಶ್ಚನ ಆಂತರೋ ಧರ್ಮಃ" ('ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೩. ೧೩೪ ವೃತ್ತಿ)—ಹೀಗೆ ವಿಧವಿಧವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡುತ್ತಾರೆ. 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಮನಸಃ ಸಮಾಧೌ ಸತ್ತ್ವನಿಷ್ಪತ್ತಿರ್ಭವತಿ" (೭. ೧೪೭) ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳೂ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿವಿಶೇಷಗಳೇ; ರತಿ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಗಳು ಪ್ರಾಣಭೂಮಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಕಲುಷಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಇವು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ; ಹೊರಗೆ ಕಾಣಬರುವ ಸ್ತಂಭ, ಪ್ರಲಯ ಮೊದಲಾದವು ಇವುಗಳ ಅನುಭಾವಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಹೇಮಚಂದ್ರನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ('ರಸರತ್ನಾಕರ', ಪು. ೧೦೩ನ್ನೂ ನೋಡಿ.) ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅವನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಂದಲೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಏಳನೆಯ

ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಹೇಗೆ ಆಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಮುಂಚೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಿರುವಂತೆ, ರಸತತ್ತ್ವವು ತಲೆಯೆತ್ತಿದ್ದು ಗೀತ ವಾದ್ಯ ಅಭಿನಯಾದಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಟಕದ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ. ಭರತನ ಸೂತ್ರವೂ ಅದರ ಮೇಲಿನ ಅನೇಕ ವಿವರಣೆಗಳೂ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕವನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಶ್ರವ್ಯ (ಅಥವಾ ಪಠ್ಯ) ವಾದ ಕಾವ್ಯ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದು ಬರಿಯ ಮಾತು. ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳವಿಲ್ಲ; ಗೀತವಾದ್ಯಗಳಿಲ್ಲ; ವೇಷ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು ತಮ್ಮ ಬೆಡಗು ಬಿನ್ನಾಣಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನಟನಟಿಯರು ಮೊದಲೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯರಸದ ವಿವರಣೆ ಕಾವ್ಯರಸಕ್ಕೂ ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೆಂಬ ಶಂಕೆ ಹುಟ್ಟುವ ಸಂಭವವುಂಟು. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ (ಎಂದರೆ ನಾಟಕ) ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವು ತತ್ತ್ವತಃ ಕಾಲ್ಪನಿಕವೇ ಸರಿ. ಎರಡೂ ದೃಶ್ಯವೇ, ಎರಡೂ ಶ್ರವ್ಯವೇ. ಕಾವ್ಯದ ಮಾತುಗಳು ಶ್ರೋತೃವಿನ ಕಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ಬಳಿಕವೂ ಬರಿಯ ಮಾತುಗಳಾಗಿಯೇ ನಿಂತರೆ ಅವನಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದವುಂಟಾಗುವ ಸಂಭವವೇ ಇಲ್ಲ. ಕವಿಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬೇಕು; ಕಾವ್ಯದ ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವವುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಂತೆ ಅಲ್ಲಿ ಸುಳಿದು ತಮ್ಮ ವಿವಿಧವಾದ ನಡೆವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು, ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆ ಕವಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ, ಅವರ ಚರ್ಯೆಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವೆಲ್ಲವೂ ಸಹೃದಯನ ಒಳಗಣ್ಣಿನ ಮುಂದೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ನಡೆದಂತೆಯೇ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ನಿಜವಾದ ಭೇದವೆಲ್ಲಿ ಬಂತು ?

ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಭಟ್ಟತೌತನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ:[10]

"ಪ್ರಯೋಗತ್ವಮನಾಪನ್ನೇ ಕಾವ್ಯೇ ನಾಸ್ವಾದಸಂಭವಃ |"

"ನಾಟ್ಯರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದವುಂಟಾಗದು" ಎಂಬುದೇ ಅವನ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಕೇವಲ ಉಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ವಸ್ತುಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿ ಕವಿಗೆ ಉಂಟೆಂಬುದನ್ನೂ ಅವನು ಬಲ್ಲನು:

ವರ್ಣನೋತ್ಕಲಿಕಾಭೋಗಪ್ರೌಢೋಕ್ತ್ಯಾ ಸಮ್ಯಗರ್ಪಿತಾಃ |
ಉದ್ಯಾನಕಾಂತಾಚಂದ್ರಾದ್ಯಾ ಭಾವಾಃ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವತ್ ಸ್ಫುಟಾಃ ||

"ವರ್ಣನೆಯ ವಿಲಾಸ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಚೆನ್ನಾಗಿ [ಮನಸ್ಸಿಗೆ] ಮುಟ್ಟಿ, ಉದ್ಯಾನ, ಕಾಂತೆ, ಚಂದ್ರ ಮೊದಲಾದ ಪದಾರ್ಥಗಳು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿರುವಂತೆಯೇ

ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮುಂದಕ್ಕೆ 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ' ದೊರೆತಿಲ್ಲವಾದಕಾರಣ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮತವೇನೆಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

10 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೯೧ ನೋಡಿ.

ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ." ತನ್ನ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಪ್ರವೇಶಗೊಳಿಸುತ್ತಾ, "ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಾಟ್ಯವಾಡಿದಂತಿರುವುದರಲ್ಲೇ ರಸ. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ವಿಷಯದಲ್ಲಾದರೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಅನುಭವವೊದಗಿದಾಗಲೇ ರಸವು ಉದಿಸತಕ್ಕದ್ದು" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[11]

ಕಾವ್ಯ ಶ್ರೇಷ್ಠವೋ, ನಾಟ್ಯ ಶ್ರೇಷ್ಠವೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಪ್ರಕೃತದಲ್ಲಿ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಕಾರಣ, ಎರಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕವೆಂದೇ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[12] ಇದಕ್ಕೆ ವಾಮನನ ಬೆಂಬಲವೂ ಉಂಟೆಂದು ಅವನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.[13] ಮಾತು ಕಥೆ ವೇಷ ಭೂಷಣಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಲೋಕವೃತ್ತಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಕೂಡ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ಗೀತ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಾದಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸ್ವಂತ ಸುಖ ದುಃಖಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಸುಲಭವಾಗಿ ರಸಪರವಶರಾಗಬಹುದು. ಕಾವ್ಯವಾಚನದಲ್ಲಾದರೆ, ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇಕು; ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಹೃದಯನಾಗಿರಬೇಕು.

ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ,— ಬರಿಯ ನಟರಿಂದ, ಅಭಿನಯದಿಂದ ಎಷ್ಟು ಸಾಧನೆಯಾದೀತು? ಎರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ರಸಾವಿರ್ಭಾವಕ್ಕೆ ಕವಿಯ ನಿರೂಪಣ ಶಕ್ತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಆದ್ದರಿಂದ, ನಟರಿಗಿಂತ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಗೌರವ ಹೆಚ್ಚು ಎಂದು ಭೋಜರಾಜನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ.[14]

ಇದೆಲ್ಲ ಅವರವರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹೋಗತಕ್ಕದ್ದು. ನಮಗೆ ಶ್ರವ್ಯವಾದ ಕಾವ್ಯವೂ ಬೇಕು. ದೃಶ್ಯವಾದ ನಾಟಕವೂ ಬೇಕು. ಕಾವ್ಯವು ನಾಟ್ಯಾಯಮಾನವಾದಲ್ಲದೆ ಆಸ್ವಾದವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ವರ್ಣನೆಯ ಮೂಲಕ, ಸೂಚನೆಯ ಮೂಲಕ ಎಷ್ಟೋ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕನ ಊಹೆಗೇ ಬಿಡಬೇಕು. ಎರಡಕ್ಕೂ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೊಂದೇ ಗುರಿ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ನಮಗೆ ದೊರೆಯತಕ್ಕದ್ದು ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳು ಮಾತ್ರ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆಯ ಮೂಲಕವೂ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವೂ ಅವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಆದಕಾರಣ,

---

11 "ಕಾವ್ಯೇಽಪಿ ನಾಟ್ಯಾಯಮಾನ ಏವ ರಸಃ. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವಿಷಯೇ ಹಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಲ್ಪ ಸಂವೇದನೋದಯೇ ರಸೋದಯಃ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೯೦).

12 "ಕಾವ್ಯಂ ತಾವನ್ಮುಖ್ಯತೋ ದಶರೂಪಕಾತ್ಮಕಮೇವ...." ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ" I, ಪು. ೨೯೧).

13 "ಸಂದರ್ಭೇಷು ದಶರೂಪಕಂ ಶ್ರೇಯಃ" ('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸೂತ್ರ', ೧. ೩. ೩೦).

14 "ಅಭಿನೇತೃಭ್ಯಃ ಕವೀನೇವ ಬಹುಮನ್ಯಾಮಹೇ, ಅಭಿನಯೇಭ್ಯಶ್ಚ ಕಾವ್ಯಮೇವ'. ('ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಾಶ'). V. Raghavan: *Bhoja's Sṛṅgārāprakāśa*, Vol. I—Part 1, p. ೮೦ ನೋಡಿ. ಈ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ 'Kāvya and Nāṭya' ಎಂಬ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಧ್ಯಾಯವೇ ಉಂಟು.

ಅನುಭಾವವಿಭಾವಾನಾಂ ವರ್ಣನಾ ಕಾವ್ಯಮುಚ್ಯತೇ |
ತೇಷಾಮೇವ ಪ್ರಯೋಗಸ್ತು ನಾಟ್ಯಂ ಗೀತಾದಿರಂಜಿತಂ ||

ಎಂಬ ಮಹಾವಾಕ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸ್ಮರಿಸಿ,[15] ಕಾವ್ಯನಾಟ್ಯಗಳಿಗೆ ತತ್ತ್ವತಃ ಭೇದ ವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಈ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳಿಂದ ರಸವು ಹೇಗೆ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುವುದೆಂಬುದರ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಮುಂದುವರಿಯೋಣ.

---

[15] ಹಿಂದೆ ೯೩ ನೆಯ ಪುಟವನ್ನು ನೋಡಿ.

೨೧. ರಸಾನುಭವ—೧

"ವಿಭಾವಾನುಭಾವವ್ಯಭಿಚಾರಿಸಂಯೋಗಾದ್ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ"— "ವಿಭಾವಗಳು, ಅನುಭಾವಗಳು, ಸಂಚಾರಿ (ಭಾವ) ಗಳು ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದು."— ಇದೇ ಭರತನ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಸೂತ್ರ. ಇದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸಲು ಅವನು ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ: "ಬೆಲ್ಲ ಮೊದಲಾದ ದ್ರವ್ಯಗಳು, ಮಸಾಲೆ, ವನಸ್ಪತಿಗಳು — ಇವುಗಳಿಂದ ಹೇಗೆ 'ಷಾಡವ'[1] ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳುಂಟಾಗುವುವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಅನೇಕ ಭಾವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳೂ ರಸತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ರಸ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥವೇನು ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ — ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದ [ರಸ]. ರಸ ಹೇಗೆ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ? ಬಗೆಬಗೆಯ ವ್ಯಂಜನಗಳೊಡನೆ ಕಲಸಿದ ಅನ್ನವನ್ನು ಊಟಮಾಡುತ್ತಾ ಪ್ರಸನ್ನಮನಸ್ಕರಾದ ಪುರುಷರು ಹೇಗೆ ರಸಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿ, ಹರ್ಷಾದಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾರೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಬಗೆಬಗೆಯ ಭಾವಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ವ್ಯಂಜಿತವಾಗಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಮನಸ್ಕರಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆಸ್ವಾದಿಸಿ, ಹರ್ಷಾದಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ, ಆದಕಾರಣ ಇವು ನಾಟ್ಯರಸಗಳೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆನುವಂಶ್ಯಗಳಾದ ಎರಡು ಶ್ಲೋಕಗಳುಂಟು:

"'ಹಲವು ದ್ರವ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅನೇಕ ವ್ಯಂಜನಗಳನ್ನು ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಕಲಸಿಕೊಂಡು ಹೇಗೆ ಊಟಬಲ್ಲವರು ಊಟಮಾಡುತ್ತಾ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾರೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಭಾವಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ; ಆದಕಾರಣ ಇವನ್ನು ನಾಟ್ಯರಸಗಳೆಂದು ಅರಿಯುತ್ತಾರೆ.'"[2]

ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಒಂದೆರಡು ಪದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಭರತನ ವಿವರಣೆ ಪಾನೀಯ, ಭೋಜನ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಿಯ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನೊಳಕೊಂಡು ಸುಲಭವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿಡಿಯುವಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಅದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇಷ್ಟೇ ಸರಿಯೆಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾಕಾರರ ಬುದ್ಧಿವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಅಮಿತವಾದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡಲೆಂದೇ ಭರತಮುನಿ ಹೀಗೆ ಸ್ಫುಟಾಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಬರೆದನೇನೋ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಭಾವಗಳು, ಅನುಭಾವಗಳು, ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ, ರಸ: ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳು ಇಷ್ಟು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದಕ್ಕೆ ಇರುವ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವೇನು? ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳನ್ನೇನೋ ಒಂದು

---

[1] "ಷಾಡವ" ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪಾನಕ ಅಥವಾ ಷರಬತ್ತು.

[2] 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ೬. ೩೧ರ ಮುಂದಕ್ಕೆ.

ಉಂಡೆಯಾಗಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಗಣಿಸಬಹುದು. ಇವು ತಮ್ಮೊಳಗೇ ಸಂಯೋಗಹೊಂದಿ ರಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆಯೆ? ಅಥವಾ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದೊಡನೆ ಕೂಡಿ ರಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆಯೆ? ಭರತನ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಹೆಸರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಂದರೂ ಮೂಲ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ? ಈ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಯಾರದು, ಎಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ? ಇದಕ್ಕೂ ರಸಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವೇನು? ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು? ರಸ ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆಯೋ, ಇದ್ದದ್ದೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೋ?— ಈ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದಿಸುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಭರತನು ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸಿದ್ದನೆಂದು ನಂಬುವುದೇ ಮೊದಲು ಕಷ್ಟ. ಅವನ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿರುವ "ಸಂಯೋಗ," "ನಿಷ್ಪತ್ತಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದಕಾರಣ, ಭರತನ ಮನೋಗತವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವೆವೆಂದು ಹೊರಟು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಆರೋಪಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ ಅವನು ಒಡ್ಡಿದ ಒಗಟೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಬಿಡಿಸಿರುವರೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಇದಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿದ್ದರು; ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದರು.[3] ಆದರೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟ, ಶ್ರೀಶಂಕುಕ, ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಈ ಮೂವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮಾತ್ರ, ಅವು ಕೂಡ 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ'ಯ ಸಹಾಯದಿಂದಲೇ, ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ತಿಳಿಯಬರುತ್ತವೆ. ಶಂಕುಕನ ವಾದವನ್ನು ಭಟ್ಟತೌತನು ಖಂಡಿಸಿದ್ದನೆಂದೂ ಇದೇ ಬಗೆಯಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತೌತನ ಸ್ವಂತ ವಿವರಣೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಅವನ ಶಿಷ್ಯನು ನಿರೂಪಿಸಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಬಂದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೆಲ್ಲ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವನ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಲೊಲ್ಲಟಾದಿಗಳ ಮತಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಆಕ್ಷೇಪ ಪ್ರತ್ಯುಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಈ ಹಿಂದಿನವರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ನೋಡಿದ್ದರೇ, ಅಥವಾ ಚರ್ಚೆಯ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಸ್ವಬುದ್ಧಿಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದರೇ ಎಂದು ಸಂದೇಹಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲ. ಲೊಲ್ಲಟಾದಿಗಳ ವಾದದ ಸಾರವನ್ನೂ, ಅಲ್ಲಿ ಏಳುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಕಡೆಗೇ ತಿರುಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಾಭಿನಯವಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಅದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇವನಿಗೆ ರಸಾನುಭವ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಗುವುದೆಂಬುದೇ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ವಿಚಾರಮಾಡುವ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ. (ಇದನ್ನೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಬರುವ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೂ ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.) ಇಲ್ಲಿ ಗಣನೆಗೆ ವಿಷಯವಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೂರು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು: (೧) ಕಥಾಪುರುಷರಾದ ರಾಮ, ಸೀತೆ, ಶಕುಂತಲೆ, ದುಷ್ಯಂತ ಮೊದಲಾದವರು. ಇವರು

---

[3] 'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೬೯ ನೋಡಿ.

ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಈಗ ಇಲ್ಲ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಎಂದಾದರೂ ಇದ್ದರೇ, ಅದೇ ರೀತಿ ವರ್ತಿಸಿದರೇ ಎಂಬುದೂ ಸಂಶಯಾಸ್ಪದ ಮತ್ತು ಅಪ್ರಕೃತ. 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ'ವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಲ್ಪಿತ ಕಥೆಗಳ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳಂತೂ ಹುಟ್ಟಿ ಬಾಳಿದ್ದ ಸಂಭವ ಅತ್ಯಲ್ಪ. ಆದರೆ ಇವರೆಲ್ಲರ ಹೆಸರುಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಿಬರುತ್ತವೆ; ಇವರ ನಡೆವಳಿಕೆಗಳೆಂದು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಭಿನಯದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ "ಅನುಕಾರ್ಯ"ರೆಂದು ಸಂಜ್ಞೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಇವರ ಚರ್ಯೆಗಳನ್ನೇ ನಟರು ಅನುಕರಣ ಮಾಡುವುದು, ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. (೨) "ಅನುಕಾರ್ಯ"ರೆಂದು ತಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೇಷ ಧರಿಸಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಓಡಾಡುವ ನಟನಟಿಯರು : ಇವರು "ಅನುಕರ್ತ"ರು. (೩) ನಾಟಕಾಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಕುಳಿತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು. ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆಂದೇ ನಾಟಕಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಬರುವವರು ಈ ಮೂರನೆಯ ವರ್ಗದವರು.[4]

"ವಿಭಾವಾನುಭಾವವ್ಯಭಿಚಾರಿಸಂಯೋಗಾದ್ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಲೊಲ್ಲಟನ[5] ಮತದಂತೆ ಅರ್ಥ ಹೀಗಾಗುತ್ತದೆ; ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ "ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೆ" ಎಂಬ ಪದ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ಅಧ್ಯಾಹಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳೊಡನೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೆ ಸಂಯೋಗವಾಗಿ ರಸವು ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಲು ಶೃಂಗಾರರಸದ ನಿದರ್ಶನವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಕಥಾನಾಯಿಕೆಯೆಂಬ ಆಲಂಬನವಿಭಾವ, ಉದ್ಯಾನ ಬೆಳುದಿಂಗಳು ಮೊದಲಾದ ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳು — ಇವುಗಳಿಂದ ಕಥಾನಾಯಕನಲ್ಲಿ ರತಿಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. (ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಕಥಾನಾಯಿಕೆಗೂ ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.) ಕಡೆಗಣ್ಣ ನೋಟ, ಮಂದಗಮನ ಮೊದಲಾದ ಅನುಭಾವಗಳಿಂದ ಈ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಗಮ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ನಿರ್ವೇದ, ಹರ್ಷ ಮೊದಲಾದ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಂದ ಅದು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಂದ "ಉಪಚಿತ"ವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ರಸ.[6] ಹೀಗೆ ಉದಿಸಿ ಪುಷ್ಟಿಹೊಂದು

---

[4] ಇವರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕರಚನೆ ಮಾಡಿದ ಕವಿಯ ಹೆಸರನ್ನೂ ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ ಸೇರಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ನ್ಯಾಯ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯೊಂದನ್ನು ಬಹುಶಃ ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವನ ಹೆಸರು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಸ್ವಂತ ಸುಖದುಃಖಗಳು ನಾಟಕಾಭಿನಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಕೃತವೂ ಅಲ್ಲ. ಅವನ ವಿಷಯವನ್ನು ಈಗ ಎತ್ತದೆ, ಅವನಿಗೆ ರಸಾನುಭವವುಂಟೇ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸೋಣ.

[5] ಲೊಲ್ಲಟನಂತೆ ಭಾವಿಸತಕ್ಕವರು ಅನೇಕರಿದ್ದರು ; ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಲೊಲ್ಲಟನ ಹೆಸರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ. ಲೊಲ್ಲಟನು ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುವಾಗ ಈ ಮತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಕೊಡುವುದು ಉಚಿತವೂ ಹೌದು.

[6] "ತೇನ ಸ್ಥಾಯ್ಯೇವ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಭಿರುಪಚಿತೋ ರಸಃ" ('ಅಭಿನವ ಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೭೨).

ವುದು ಅನುಕಾರ್ಯನ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವಷ್ಟೆ; ಆದಕಾರಣ ಅದರ ಪ್ರಕರ್ಷರೂಪವಾದ ರಸವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವನಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಕಾರ್ಯನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಧರಿಸಿದ ನಟನು ತನ್ನ ಕೌಶಲದಿಂದ ಅವನಂತೆಯೇ ಕಾಣಬರುವುದರಿಂದ ಇವನಲ್ಲಿಯೂ ರಸವು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ಪ್ರಕರ್ಷಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ರಸವಾಗುವುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಲೊಲ್ಲಟನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇತ್ತು. "ಚಿರಂತನಾನಾಂ ಚ ಅಯಮೇವ ಪಕ್ಷಃ" ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳಿ, ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ದಂಡಿಯ ಈ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ: "ರತಿಃ ಶೃಂಗಾರತಾಂ ಗತಾ ರೂಪಬಾಹುಲ್ಯಯೋಗೇನ" ('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ,' ೨. ೨೮೧) "ಅಧಿರುಹ್ಯ ಪರಾಂ ಕೋಟಿಂ ಕೋಪೋ ರೌದ್ರಾತ್ಮತಾಂ ಗತಃ।" ('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೨. ೨೮೩).[7] ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಕ್ಕಿ ಪುಷ್ಟಿ ಹೊಂದಿ ಉಜ್ಜ್ವಲವಾಗಿ ರಸವಾಗುವುದೆಂದು ಇಲ್ಲಿಯ ಆಶಯ. ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳಿಗೂ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರನ್ನನ 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ದಲ್ಲಿ ಸಂಜಯನು ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ "ನವರಸಮನಭಿನವ ರಸಂ ಮಾಡಿ" ತೋರಿಸಿದ್ದರ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು (೪.೨೩-೩೧) ಗಮನಿಸಬಹುದು.[8] ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ, ರಸವಿರತಕ್ಕದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಥಾಪುರುಷರಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಲೊಲ್ಲಟನ ವಾದದಂತೆ, ಭರತಸೂತ್ರದ "ಸಂಯೋಗ" ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡುವಾಗ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೆ ವಿಭಾವಗಳೊಡನೆ "ಜನ್ಯಜನಕಭಾವ" ಎಂದೂ ಅನುಭಾವಗಳೊಡನೆ "ಗಮ್ಯಗಮಕಭಾವ" ಎಂದೂ, ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳೊಡನೆ "ಪೋಷ್ಯಪೋಷಕಭಾವ" ಎಂದೂ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಇದರಂತೆಯೇ "ನಿಷ್ಪತ್ತಿ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಉತ್ಪತ್ತಿ, ಜ್ಞಪ್ತಿ, ಪುಷ್ಟಿ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಬೇಕು; ಹೀಗೆಂಬುದಾಗಿ ಈಚಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ.[9] ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಲೊಲ್ಲಟನು ಹೇಳಿದ್ದನೋ ಇಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದು. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಕರ್ಷಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಆದಕಾರಣ, ಅದು ಇರುವಂತೆಯೇ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಾದರೆ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಸಂಚಾರಿಗಳು ಅತಿಶಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಅನುಕಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಶಿಖರಕ್ಕೇರುತ್ತದೆ; ರಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕರು ಅರಿತು ಆನಂದಿಸುತ್ತಾರೆ.— ಎಂಬುದಿಷ್ಟೇ ಲೊಲ್ಲಟನ ವಾದದ ಸಾರವಾಗಿರಬಹುದು.

---

7 ರಸವದಲಂಕಾರದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳನ್ನು ಕುರಿತೂ ದಂಡಿ ಈ ಬಗೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲಿನ ಎರಡರ ಜೊತೆಗೆ, "ಇತ್ಯುತ್ಸಾಹಃ ಪ್ರಕೃಷ್ಟಾತ್ಮಾ ತಿಷ್ಠನ್ ವೀರರಸಾತ್ಮನಾ" (೨. ೨೮೫) ಎಂಬುದನ್ನೂ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

8 "........ಅರೆಬರ್ ಕನ್ನಡಿಸಿದರ್ ಭಯಾನಕರಸಮಂ", "........ನಿಂದುದವರ್ಗಳೊಳ್ ಶಾಂತರಸಂ"—ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಭಟರನ್ನು ಸಂಜಯನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

9 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ತಿರುವೇಂದ್ರಂ ಮುದ್ರಣ, ಪು. ೧೦೪-೫ (ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ).

ಈ ಮತದ ಮೇಲೆ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳನ್ನು ಹೂಡುವುದು ಸುಲಭ. "ಉಪಚಯು" ಎಂದರೆ ಪುಷ್ಟಿ, ಪ್ರಕರ್ಷ. ಈ ಪುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿನ ತಾರತಮ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ರಸದಲ್ಲೂ ಹಲವು ಭೇದಗಳುಂಟಾಗಬೇಕಾದೀತು. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ- ರತಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ; ಆದರೆ ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ ಮೊದಲಾದವು ಮೊದಲಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾಗಿದ್ದು ಆ ಬಳಿಕ ಮಂದ ವಾಗಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಇಲ್ಲಿ ರಸಪುಷ್ಟಿ ಹೇಗೆ? ಈ ಬಗೆಯ ಖಂಡನೆಗೆ ಶಂಕುಕನೇ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದನು. ಆದರೂ ಈ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಬೇರೆ ಇದೆ. ಲೊಲ್ಲಟನ ವಿವರಣೆ ಅಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ಸಾರತಕ್ಕದ್ದು ಇದು:

ಅನುಕಾರ್ಯರಾದ ಕಥಾಪುರುಷರಲ್ಲೂ, ಅವರನ್ನು ಅನುಕರಣಮಾಡಿ ಅನು ಸಂಧಾನ ಬಲದಿಂದ ಅವರಂತೆಯೇ ಭಾಸವಾಗುವ ನಟನಟಿಯರಲ್ಲೂ ರಸವಿರುವುದಾದರೆ, ಇವರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾ ದೂರದಲ್ಲಿ ಸುಮ್ಮನೆ ಕುಳಿತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಈ ರಸದ ಅನುಭವ ಒದಗುವುದು ಹೇಗೆ?—ಇದೇ ತಾನೆ ಮುಖ್ಯತಮವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನು ತಟಸ್ಥ; ಕಥಾವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ನಟನಟಿ ಯರೂ ಅವನಿಗೆ ಪರಕೀಯರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ, ಶೋಕ ಮೊದಲಾದವು ಉತ್ಕಟಾ ವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿವೆಯೆಂದೇ ಅಂಗೀಕರಿಸೋಣ. ಅವರಲ್ಲಿ ಅವು ಉಂಟೆಂದು ತಿಳಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇವನಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದವುಂಟಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಲೊಲ್ಲಟನ ವಾದದಂತೆ, ನಟನಟಿಯರು ನಿಜವಾದ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರೆಂದೇ ಆ ಘಳಿಗೆಯ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲೋಕದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೂ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಪ್ರಕರ್ಷ ವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭೇದವಿರುವ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ, ನಾಟ್ಯದರ್ಶನದಿಂದ ಅವನು ಆನಂದಪಟ್ಟರೆ, ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಅದೇ ಬಗೆಯಾಗಿ ಆನಂದಪಡಬೇಕಾ ಯಿತು. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಸಂಗತಿಯೇನು? ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಣಯಿಗಳು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ವರ್ತಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ತಟಸ್ಥನಿಗೆ ಯಾವ ಅನುಭವ ಬರುತ್ತದೆ? ಅವನು ಸಭ್ಯನಾಗಿದ್ದರೆ ಆ ಕಡೆ ಗಮನಕೊಡದೆ ಮುಖ ತಿರುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ; ಚಪಲನಾಗಿದ್ದರೆ ಬಹುಶಃ ಅಸೂಯೆಪಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಒಬ್ಬರ ಶೋಕವನ್ನು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಕನಿಕರಪಟ್ಟು ಸಹಾಯಮಾಡಲು ಮುಂದು ವರಿಯುತ್ತಾನೆ; ಇಲ್ಲವೇ, ಕಂಡರೂ ಕಾಣದಂತೆಯೋ, ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಬೇಸರವನ್ನು ತೋರಿ ಸಿಯೋ, ಜಾರಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ, ಶೋಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ದಾಗ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಯಾವ ಬಗೆಯ ಕಾರ್ಯ ವನ್ನೂ ಕೈಗೊಳ್ಳದೆ, ಒಂದು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ಪಡೆ ಯುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದರ ವಿವರಣೆ ಲೊಲ್ಲಟನ ವಾದದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವೂ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅನುಕಾರ್ಯನಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾ ತ್ತಾಗಿ, ದಿಟವಾಗಿ, ಇರುವ ರಸವು ಅನುಕರ್ತನಾದ ನಟನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಲೊಲ್ಲಟನು ಸುಮ್ಮನೆ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟನು. ಇದು ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆ; ಕಥಾ

ಪುರುಷನಿಗೂ ನಟನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವೇನು?— ಈ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಶಂಕುಕನು ಹೆಚ್ಚು ಕೌಶಲದಿಂದ ನಿರೂಪಿಸಿದನು. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ರಾಮನು ಕಥಾಪುರುಷ. ಅವನ ಹೆಸರನ್ನೂ ವೇಷವನ್ನೂ ತಾಳಿ ನಟನು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಂಬಂಧ ಏನೆಂದು ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ? ಇಲ್ಲಿ (೧) "ರಾಮನೇ ಇವನು" ಎಂದಾಗಲಿ, "ಇವನೇ ರಾಮ" ಎಂದಾಗಲಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಜ್ಞಾನವಿರುವುದಿಲ್ಲ. "ರಾಮನೇ ಇವನು" ಎಂದರೆ, ಇವನು ಯಾವಾಗಲೂ ರಾಮನಾಗಿರುವನೇ ಹೊರತು ಬೇರೊಬ್ಬನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥ; "ಇವನೇ ರಾಮ" ಎಂದರೆ ಇವನಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ರಾಮನಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥ: ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ನಟನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. (೨) ಹೀಗೆಂದಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇದು ಮಿಥ್ಯಾ ಜ್ಞಾನವಲ್ಲ. ಮಿಥ್ಯಾಜ್ಞಾನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಮೊದಲು "ಇವನೇ ರಾಮ"ನೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬಂದು, ಬಳಿಕ ಪ್ರಮಾಣಾಂತರದಿಂದ "ಇದು ಸುಳ್ಳು; ಇವನು ರಾಮನಲ್ಲ" ಎಂಬ ನಿಷೇಧವೊದಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಭ್ರಮೆ, ಅದರ ನಿರಾಸ ಇವೆರಡೂ ಇಲ್ಲ. (೩) "ಇವನು ರಾಮನೋ ಅಲ್ಲವೋ" ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಲಾರದೆ ಮನಸ್ಸು ಸಂಶಯಗೊಂಡು ಆ ಕಡೆ ಈ ಕಡೆ ತೂಗಾಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. (೪) ಕೊನೆಗೆ, ರಾಮನಿಗೂ ನಟನಿಗೂ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು (ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಣ್ಣತಮ್ಮಂದಿರಿಗೆ ಇರುವಂಥ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು) ಕಂಡು "ಇವನು ರಾಮನ ಹಾಗೆ ಇದ್ದಾನೆ" ಎಂಬ ಸಾದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನವೂ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ.— ಹೀಗೆ ಸಮ್ಯಕ್, ಮಿಥ್ಯಾ, ಸಂಶಯ, ಸಾದೃಶ್ಯ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರದ ಜ್ಞಾನಗಳಿಗಿಂತ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರತೀತಿ ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. "ಚಿತ್ರತುರಗ ನ್ಯಾಯ"ವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.[10] (ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆ ಲೋಕದ ಕುದುರೆಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರದ್ದು ಕುದುರೆಯಲ್ಲ ಎಂದೂ ಎನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರವು ಅಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ, ಇದು ಕುದುರೆ ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನು, ಇದು ಕುದುರೆಯಹಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ; ಬೇಕಾದರೆ ಹೇಸರಗತ್ತೆ ಕುದುರೆಯಂತಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.) ಇದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರತೀತಿಯೇ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹುಟ್ಟಿ, "ಆ ರಾಮನು ಈ ನಟ" ಎಂದು ಸಾಮಾಜಿಕರು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸಂಬಂಧ ಗೋಚರವಾಗದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ತಪ್ಪು. ಇದು ಅನುಭವ ಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಷಯ. "ಯುಕ್ತ್ಯಾ ಪರ್ಯನುಯುಜ್ಯೇತ ಸ್ಫುರನ್ನನುಭವಃ ಕಯಾ!" ("ಒಂದು ಅನುಭವ ಸ್ಫುರಿಸಿದಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಯಾವ ಯುಕ್ತಿ ತಾನೆ ಬಾಧಿಸೀತು!").

ನಟನು ಕಾವ್ಯಾನುಶೀಲನ, ಗುರೂಪದೇಶ, ಸ್ವಂತ ಅಭ್ಯಾಸ ಇದೆಲ್ಲದರ ಬಲದಿಂದ ಕಥಾಪುರುಷನ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನುಕರಣಮಾಡಿ ತೋರ್ಪಡಿಸು

---

[10] ಶಂಕುಕನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿರುವ ಈ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಕಲಾಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೇ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಇದೇ.

ತ್ತಾನೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ನಾಯಿಕೆ ಅವನ ಪ್ರೇಯಸಿಯಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿಯ ಉದ್ಯಾನ ದಿಟವಾದ ಉದ್ಯಾನವಲ್ಲ; ನಟನ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಸುಳಿಯುವ ನಗೆಯಾಗಲಿ, ಅವನ ತುಟಿಯಿಂದ ಸೂಸುವ ನಿಟ್ಟುಸಿರಾಗಲಿ, ಅವನು ಆಡುವ ಒಲುಮೆಮಾತುಗಳಾಗಲಿ ಅವನ ಹೃದಯದ ನೈಜಭಾವದಿಂದ ಹೊಮ್ಮಿದವುಗಳಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಸೂಚಿತ ವಾಗುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ವಸ್ತುತಃ ನಟನಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನು ಎಷ್ಟು ಕೌಶಲ ದಿಂದ ಅನುಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆಂದರೆ, ಇದೆಲ್ಲ ಕೃತಕವೆಂದು ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ತೋರುವು ದಿಲ್ಲ. ನಟನು ಕೇವಲ ಅನುಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು[11] ಸಾಮಾಜಿ ಕರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದೆಂದೇ ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ, "ಅನುಮಾನ" ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಟನಿಂದ ಅನುಕೃತವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಂದ ಅನುಮಿತವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೇ "ರಸ" ಎಂದು ಹೆಸರು. ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳು ಲೋಕವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಸುಂದರವಾಗಿರುವುದ ರಿಂದ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮ್ಯವಾಗುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೂ ಚಮತ್ಕಾರಕಾರಿಯಾಗಿ ಆಸ್ವಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಸವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನಟನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಉಂಟೆಂದು ಅನುಮಾನ ಮಾಡುವುದು ಮಿಥ್ಯಾ ಜ್ಞಾನವಲ್ಲವೆ? ಇದರಿಂದ ಆಸ್ವಾದ ಹೇಗೆ ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಿದರೆ, ಅವರಿಗೆ ಶಂಕುಕನ ಉತ್ತರ ಹೀಗೆ: ಜ್ಞಾನ ಮಿಥ್ಯವಾಗಿದ್ದರೇನು? ಮಿಥ್ಯವೆಂದು ಗೋಚರ ವಾಗದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದರಿಂದ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿ ಉಂಟೇ ಉಂಟು. ಇದನ್ನು ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಗಳಲ್ಲೂ ನೋಡಬಹುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳು ಕೃತಕವೆನ್ನಿಸದಿರು ವುದರಿಂದ ಸ್ಥಾಯಿ ಉಂಟೆಂದೇ ಅನುಮಿತವಾಗುತ್ತದೆ; ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಶಂಕುಕನ ಮತದಂತೆ ರಸಕ್ಕೂ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಸಂಚಾರಿಗಳಿಗೂ ಇರುವುದು "ಗಮ್ಯಗಮಕಭಾವ." ಭರತಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ "ಸಂಯೋಗ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಅರ್ಥ. "ನಿಷ್ಪತ್ತಿ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಅನುಮಿತಿ" ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಬೇಕು. "ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಅಧ್ಯಾಹಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಶಂಕುಕನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಭಟ್ಟತೌತನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದನು. ಅದರಲ್ಲೂ ಅನುಕಾರ್ಯನ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ನಟನು ಅನುಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅವನು ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದನು. ಒಬ್ಬನ ಚಿತ್ತ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಅನುಕರಣಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ? ಒಳಗೆ ಕೋಪವಿಲ್ಲ ದಿದ್ದರೂ ಹೊರಗೆ ಕೋಪಗೊಂಡವನಂತೆ ಒಬ್ಬನು ಕಾಣಬಹುದಲ್ಲವೇ ಎಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿರುವ ಸಾದೃಶ್ಯವೆಲ್ಲ ಬಾಹ್ಯಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ; ಹುಬ್ಬು ಗಂಟಿಕ್ಕಬಹುದು, ಗರ್ಜಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಳಗೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗೆ ಇರುವುದು ಎರಡೇ ದಾರಿ: ಅದು ಇಲ್ಲವೇ ನಿಜ ವಾಗಿ ಉದಿಸಿರುತ್ತದೆ, ಇಲ್ಲವೇ ಉದಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಮೂರನೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದರ

---

11 "........ಪ್ರತೀಯಮಾನಃ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಃ ಮುಖ್ಯರಾಮಾದಿಗತಸ್ಥಾಯ್ಯನುಕರಣರೂಪಃ. ಅನುಕರಣರೂಪತ್ವಾದೇವ ಚ ನಾಮಾಂತರೇಣ ವ್ಯಪದಿಷ್ಟೋ ರಸಃ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I. ಪು. ೨೭೨).

ಮೇಲೆ ರಾಮಾದಿಗಳನ್ನು ಎಂದೂ ನೋಡದೆ ಇರುವ ನಟನಿಗೆ ಅವರ ಭಾವದ ಅನುಕರಣ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ?— ಈ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತೌತನು ಎತ್ತುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅನುಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮಗೆ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಶಂಕುಕನ ವಾದದ ದೊಡ್ಡ ದೋಷ ಬೇರೊಂದು ಇದೆ: ಲೊಲ್ಲಟನ ಮತದಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕನು ತಟಸ್ಥ ನಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ನಟನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಉಂಟೆಂದು — ಅದರಲ್ಲೂ, ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಉಂಟೆಂದು — ಅನುಮಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಕುಳಿತಿರುವುದಷ್ಟೇ ಇವನ ಕಾರ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯೇ ಇಲ್ಲ: ಅನುಕಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದದ್ದು ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವೇ ಹೊರತು ರಸವಲ್ಲ; ಇದರಮೇಲೆ ಅವರು ಹೇಗೂ ಎದುರಿಗಿಲ್ಲದವರು. ಎದುರಿಗಿರುವ ನಟನಲ್ಲಿ ಅದು ವಸ್ತುತಃ ಇಲ್ಲ. ತಟಸ್ಥನಾದ ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಂತೂ ಅದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ರಸವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕನು ಸವಿಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಲ್ಲದೆ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಅನುಮಾನಮಾಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಹ್ಲಾದವುಂಟಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಿ ದರೆ ಅನುಭವವಿರುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಒಬ್ಬನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನೋ ಕೋಪವನ್ನೋ ನಾವು ಕಾರ್ಯಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅನುಮಾನ ಮಾಡಿದಾಗಲೂ ನಮಗೆ ಆಹ್ಲಾದವುಂಟಾಗಬೇಕಾದೀತು. ಇದರಮೇಲೆ ವಿಭಾವಾನು ಭಾವಾದಿಗಳು ಲೋಕವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, "ವಸ್ತುಸೌಂದರ್ಯ" ಬಲದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರವೊದಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟು ಜಾರಿಕೊಳ್ಳುವಹಾಗಿಲ್ಲ. ಇದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾದದ್ದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇದನ್ನು ಶಂಕುಕನೂ ಬಿಡಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಲೊಲ್ಲಟ ಶಂಕುಕರು ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದವರು; ಇವರು ನಾಟ್ಯರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನೇ ವಿಚಾರಮಾಡಿದರು. ರಸವು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರ ಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಜೀವಿತವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತಲೆಯೆತ್ತಿದ್ದು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ. ಆನಂದ ವರ್ಧನನು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸದಿದ್ದರೂ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗುವ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳಿಂದ ಇದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ, ರಸಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯಶರೀರಕ್ಕೂ ಇರತಕ್ಕದ್ದು ವ್ಯಂಗ್ಯವ್ಯಂಜಕ ಸಂಬಂಧ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದನು. ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗಿಂತ ಈಚಿನವನು. ಅವನು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿವಾದಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಟೀಕಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಒಂದು ಹೊಸ ವಾದವನ್ನು ಹೂಡಿದನು. ಅವನು ಕಾವ್ಯನಾಟ್ಯಗಳೆರ ಡನ್ನೂ ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಂಡು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಉಕ್ತಿಯಿಂದ ಹೇಗೆ ರಸವು ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಲೊಲ್ಲಟನ ಮತದಲ್ಲೂ ಶಂಕುಕನ ಮತದಲ್ಲೂ ಇದ್ದ ದೊಡ್ಡ ದೋಷವೇನೆಂದರೆ — ಅವರು ರಸಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ರಸ ದೊಂದಿಗೆ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಅದರ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಹೇಗೆ ಪಡೆಯ ಬಹುದು? ಪರಕೀಯರಾದ ಅನುಕಾರ್ಯರಲ್ಲೋ ನಟರಲ್ಲೋ ಅದು ಇರುವ (ಅಥವಾ ಇರುವಂತೆ ತೋರುವ) ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಇವನು ತಟಸ್ಥನಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ತಟಸ್ಥತೆಯ ದೋಷವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ, ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ರಸವು ಸ್ವಗತ (ಎಂದರೆ, ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಇರತಕ್ಕದ್ದು) ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳು ಏಳು

ತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಮಸ್ತ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನೂ ಸಾಮಾಜಿಕನು ತನಗೆ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದನೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಶೋಕ ಭಾವದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿದ್ದರೆ ಇವನಲ್ಲಿಯೂ ಶೋಕವೇ ಉಂಟಾಗಿ ಕರುಣರಸದ ಆಹ್ಲಾದದ ಬದಲು ದುಃಖವೊದಗಬೇಕಾದೀತು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಸಾಮಾಜಿಕನು ತಾನೇ ಸಮುದ್ರಕ್ಕೆ ಸೇತುವೆ ಕಟ್ಟಿ ಅಲೌಕಿಕ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ರಾಮನೆಂದೂ, ಜಗತ್ಪಾವನೆಯಾದ ಸೀತೆ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯೆಯೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದೀತು. ಹೀಗೆ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳನ್ನೂ ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನೂ ಪರಗತವೆಂದಾಗಲಿ ಸ್ವಗತವೆಂದಾಗಲಿ ಭಾವಿಸಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿದರೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಹೀಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ:

ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಶಬ್ದಶಕ್ತಿ ಅಭಿಧಾವ್ಯಾಪಾರವಷ್ಟೆ. (ಇದೇ ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಲಕ್ಷಣೆಯನ್ನೂ ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.) ಗುಣಾಲಂಕಾರಾದಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿನಯರಂಜಿತವಾದ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ "ಭಾವಕತ್ವ," "ಭೋಜಕತ್ವ" ಎಂಬ ಇನ್ನೆರಡು ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಪ್ರವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಗೆ ಸಾಧಾರಣತ್ವವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ಅವು ರಸವಿಷಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಭಾವಕತ್ವ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಟ್ಟು ಈ ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸೋಣ. "ಸೀತೆ" ಜನಕನ ಪುತ್ರಿ, ರಾಮನ ಪತ್ನಿ, ತ್ರೇತಾಯುಗದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿದವಳು, ಇತ್ಯಾದಿ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಭವಭೂತಿಯ 'ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ, "ವಿಭಾವ"ವಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಅವಳ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ ಆದ ಗುಣಗಳು ತೊಲಗಿ, ಅವಳು ಕೇವಲ ರಮಣಿಯಾಗಿ ಸಾಧಾರಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವಳು. ಇದರಂತೆಯೇ ರಾಮನೂ ಒಬ್ಬ ವೀರನಾಗುವನು.[12] ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಹೀಗೆ "ಸಾಧಾರಣ"ವಾದ ಬಳಿಕ, ಇಲ್ಲಿಯ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಕೂಡ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶೋಕ) ವ್ಯಕ್ತಿಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಇದು ರಾಮನದು ಅಥವಾ ನಟನದು ಅಥವಾ ಮತ್ತೊಬ್ಬನದು ಎನ್ನುವ ನಿಯಮನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಶೋಕಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿಬಿಡುವುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವು "ಭಾವಕತ್ವ"ದ ಕೆಲಸ. ಇದರಿಂದ "ಭಾವಿತ"ವಾಗುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ರಸ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ "ಭೋಜಕತ್ವ" (ಅಥವಾ ಭೋಗಕೃತ್ತ್ವ ಅಥವಾ ಭೋಗೀಕರಣ) ಎಂಬ ಮೂರನೆಯ ವ್ಯಾಪಾರವು ಪ್ರವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ರಸವು ಇದರ ಬಲದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಭೋಗವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಅವನ ಹೃದಯ ದ್ರವಿಸುತ್ತದೆ, ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತದೆ, ವಿಕಾಸ ಹೊಂದು

---

[12] "ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಂ ಚೈತದೇವ ಯತ್ ಸೀತಾದಿವಿಶೇಷಾಣಾಂ ಕಾಮಿನೀತ್ವಾದಿ ಸಾಮಾನ್ಯೋಪಸ್ಥಿತಿಃ ಸ್ಥಾಯ್ಯನುಭಾವಾದೀನಾಂ ಚ ಸಂಬಂಧಿ ವಿಶೇಷಾನವಚ್ಛಿನ್ನತ್ವೇನ' (ಗೋವಿಂದ: 'ಕಾವ್ಯಪ್ರದೀಪ', ಪು. ೭೭-೮).

ತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮದ ಸತ್ತ್ವಗುಣವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವುದರಿಂದ, ಈ "ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕ" ದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಾಶಸ್ವರೂಪವೂ ಆನಂದಮಯವೂ ಆದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರಸದ ಭೋಗ ಎನ್ನುವುದು. ಇದು ಲೌಕಿಕವಾದ ಸುಖಾನುಭವಕ್ಕೆ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದದ್ದು, ಪರಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದದ್ದು.

ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಂಖ್ಯ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕ" ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಗಳೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಬಂದವು. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ರಸವು ಭಾವ್ಯವಾಗುವುದೆಂದೂ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಅದನ್ನು ತಾನೇ ಭೋಗಿಸುವನೆಂದೂ ಹೇಳದೆ, ಈ ಭೋಗೀಕರಣವನ್ನೂ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೇ ಒಪ್ಪಿಸಿರುವುದು ವಿಚಿತ್ರವೆನ್ನಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೂ ಸಾಂಖ್ಯತತ್ತ್ವವೇ ಕಾರಣ. ಸಾಂಖ್ಯವಾದದಂತೆ ಪುರುಷನು ತಟಸ್ಥ; ಪ್ರಕೃತಿ ಸಮಸ್ತ ವಸ್ತುಜಾಲವನ್ನೂ ತೋರ್ಪಡಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಗೇ ನಿಲ್ಲದೆ, ಪುರುಷನಿಗೆ ಸುಖದುಃಖಗಳ ಅನುಭವವನ್ನೂ ತಾನೇ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಅದರಿಂದಲೇ ರಸವೂ ಭೋಗ್ಯವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[13] ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಪ್ರಯತ್ನ ಏನೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಬಿದ್ದು ಸವಿಯನ್ನೂ ತಾನೇ ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಜೇನುಹನಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ಕಾರ್ಯ.

ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ವಾದವು ಲೊಲ್ಲಟ ಶಂಕುಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗುವುವೆಂದೂ ಆದಕಾರಣವೇ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಇತ್ತ ಉದಾಸೀನನಾಗದೆ ಅತ್ತ ಸ್ವಕೀಯವಾದ ಸುಖದುಃಖಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗದೆ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯುವನೆಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದು ಅವನ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯ. (ಈ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋಣ.) ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು, ಭಾವಕತ್ವ, ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂಬ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದು ಸಪ್ರಮಾಣವೆಂದಾಗಲಿ ಆವಶ್ಯಕವೆಂದಾಗಲಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡರ ಬದಲು, ಪೂರ್ವ ಪರಿಚಿತವಾದ ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು. ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ರಸವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ; ರಸದ ಅರಿವೇ ಅದರ ಆಸ್ವಾದ. (ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮತದಂತೆ ಇದರ ನಿರೂಪಣೆ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತದೆ.) ಇಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಅವಕಾಶವಿರುವಾಗ ಭಾವಕತ್ವವನ್ನೂ ಭೋಜಕತ್ವವನ್ನೂ ಏಕೆ ವಿಂಗಡಿಸಬೇಕು? ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗಿ ಸಹೃದಯ

---

[13] ಸಾಂಖ್ಯಕ್ಕೂ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ವಾದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲವುಳ್ಳವರು **M. Hiriyanna: 'Indian Aesthetics' (POC, Poona, Vol. ii, pp. 246—9)=*Art Experience*, pp. ೧೩-೧೫** ನೋಡಬಹುದು.

ನಿಗೆ ಭೋಗವಿಷಯವಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗತಕ್ಕದ್ದು ಯಾರ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಗತತ್ವದ ದೋಷವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಅವನು ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೂ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೂ ಆತ್ಮೀಯಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳಲು ಹಿಂಜರಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಸ್ಥಾಯಿಯೇ ಪರಿಣಮಿಸಿದ ಹೊರತು ಅವನಿಗೆ ಅಪರೋಕ್ಷವಾದ ಆಸ್ವಾದ ಹೇಗೆ ಸಂಭವಿಸೀತು?

ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವರ ಮತಗಳ ನ್ಯೂನತೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿ, ಸಮರ್ಪಕವಾದ ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನದಾಯಿತು. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಕಲಾನುಭವ, ತೀಕ್ಷ್ಣಪ್ರಜ್ಞೆ ಇವೆರಡೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇವಕ್ಕೆ ಮಿರುಗು ಕೊಡುವ ನಮ್ರತೆಯೂ ಆತನಲ್ಲಿತ್ತು.

"ಮೇಲುಮೇಲಕ್ಕೇರಿ ಅರ್ಥತತ್ತ್ವವನಿದೋ,
ಬಳಲಿಕೆಯನರಿಯದೆಯೆ ಬುದ್ಧಿ ಕಾಣುತಿದೆ!
ಫಲಸಿದ್ಧಿಯಿದು ಮೊದಲ ಸೂರಿಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿದ
ಸುವಿಚಾರ ಸೋಪಾನ ಸರಣಿಗಳಿಗೆ!"

ಎಂದು ಹಿಂದಿನವರಿಗೆ ತನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಯ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ, "ತತ್ತ್ವಸಿದ್ಧಿಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಡುವುದು ಗೋಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರ ಬರೆದ ಹಾಗೆ; ಸರಿಯಾದ ಜಾಡು ಸಿಕ್ಕಿದ ಬಳಿಕ ಸೇತುಬಂಧನ ನಗರ ನಿರ್ಮಾಣಾದಿಗಳೂ ಸೋಜಿಗವಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವರ ಕ್ಲೇಶವನ್ನು ಗೌರವಿಸಿ, ತನ್ನ ಕಾರ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, "ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತಗಳನ್ನು ದೂಷಿಸಿಲ್ಲ; ಅವನ್ನೇ ಶೋಧಿಸಿದ್ದೇನೆ; ಹಿಂದಿನವರು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿಸಿದ್ದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಸಂಯೋಜನಗೊಳಿಸಿದರೆ ಹೊಸದೊಂದನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ ಮಾಡಿದ ಫಲವೇ ಒದಗುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ವಿನಯವಾಕ್ಯಗಳನ್ನಾಡಿ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತನಗೆ ಅಭಿಮತವಾದ ರಸತತ್ತ್ವನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ.[14] ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. "ಹಾಗಾದರೆ ಪರಿಶುದ್ಧ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೇಳೋಣ

---

[14] ಊರ್ಧ್ವೋರ್ಧ್ವಮಾರುಹ್ಯ ಯದರ್ಥತತ್ತ್ವಂ
ಧೀಃ ಪಶ್ಯತಿ ಶ್ರಾಂತಿಮವೇದಯಂತೀ ।
ಫಲಂ ತದಾದ್ಯೈಃ ಪರಿಕಲ್ಪಿತಾನಾಂ
ವಿವೇಕಸೋಪಾನಪರಂಪರಾಣಾಂ ॥

ಚಿತ್ರಂ ನಿರಾಲಂಬನಮೇವ ಮನ್ಯೇ
ಪ್ರಮೇಯಸಿದ್ಧೌ ಪ್ರಥಮಾವತಾರಂ ।
ಸನ್ಮಾರ್ಗಲಾಭೇ ಸತಿ ಸೇತುಬಂಧ-
ಪುರಪ್ರತಿಷ್ಠಾದಿ ನ ವಿಸ್ಮಯಾಯ ॥

ವಾಗಲಿ" ಎಂದು ಕೇಳಿದವರಿಗೆ "ಅದು ಆಗಲೇ ಭರತಮುನಿಯಿಂದ ಉಕ್ತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ; ಅಪೂರ್ವವಾದದ್ದೇನೂ ಇಲ್ಲ" ಎಂದು ಕೂಡ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಅವನ ಬರೆವಣಿಗೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೂ ಅವನಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಗೌರವವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮತವನ್ನು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಶದವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದೇ ಉತ್ತಮ.

ತಸ್ಮಾತ್ ಸತಾಮತ್ರ ನ ದೂಷಿತಾನಿ
ಮತಾನಿ ತಾನ್ಯೇವ ತು ಶೋಧಿತಾನಿ।
ಪೂರ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತಯೋಜನಾಸು
ಮೂಲಪ್ರತಿಷ್ಠಾಫಲಮಾಮನಂತಿ॥

('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', ಪು. ೨೭೮)

ಮೇಲಿನ ಮೊದಲನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ "ಅಲಂ ತದಾದ್ಯೈಃ........" ಎಂಬ ಪಾಠವೂ ಉಂಟು; ಆದರೆ "ಫಲಂ........" ಎಂಬುದೇ ಸರಿಯಾದ ಪಾಠವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಮದರಾಸು ಸಂಸ್ಕರಣ, ಪು. ೩೦೨ನ್ನೂ ನೋಡಿ.

೨೨. ರಸಾನುಭವ—೨

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮತವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ, ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ಜಗತ್ತಿನ ಸ್ವರೂಪವೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ವಿಚಾರಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟ್ಯಜಗತ್ತನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇದಕ್ಕೂ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೂ ಏನು ಭೇದ?

ಜೀವನ್ಮುಕ್ತರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ; ಸಂಸಾರಿಗಳಿಗೇನೋ ದಿನ ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಪಂಚವು ವಾಸ್ತವಿಕವೆಂದು ತೋರುವುದು ಖಂಡಿತ. ಇದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ದಿಟವೆಂದೇ ನಂಬಿ ದಿನದಿನದ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತೇವೆ; ಇಲ್ಲಿಯ ಮಾನವರೊಂದಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅವರೊಡನೆ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ, ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದವರು; ಇವರಿಗೆ ಸುಖವಾದರೆ ನಮಗೆ ಸುಖ. ಇವರಿಗೆ ದುಃಖವೊದಗಿದರೆ ನಮಗೂ ದುಃಖ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ನಮಗೆ ಆಗದವರು; ಇವರ ದುಃಖದಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದುವೇಳೆ ಹಿಗ್ಗದಿದ್ದರೂ, ಇವರ ಸುಖದಲ್ಲೇನೋ ಆನಂದಪರವಶರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಮಂದಿ ಉದಾಸೀನರು; ಇವರ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹತ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ನಾವೂ ಉದಾಸೀನರಾಗಿಯೇ ಬಾಳುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಇವನ್ನು ಮುಟ್ಟಬಹುದು, ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು, ಬಯಸಬಹುದು, ಗಳಿಸಬಹುದು, ದೂರೀಕರಿಸಬಹುದು. ಒಂದನ್ನೂ ಗಮನಿಸದೆ ಎತ್ತಲೋ ಸಾಗಬಹುದು. ಅಂತೂ ಲೋಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೂ ವಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೂ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾದ, ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ನಿಯತ ಸಂಬಂಧವೊಂದು ನಮಗಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ವಕೀಯ, ಪರಕೀಯ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನೂ ಇದರಿಂದ ಒದಗುವ ರಾಗ ದ್ವೇಷಾದಿಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡಲಾರೆವು.

ನಾಟ್ಯಪ್ರಪಂಚದ ಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆ. ಅದು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದದ್ದು; ನಟರ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದದ್ದು. (ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಂತೂ ಈ ನಟರು ಕೂಡ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ ಎಲ್ಲವೂ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ.) ಅಲ್ಲಿಯೂ ಮಾನವರು ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಮಾತುಕಥೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಕಷ್ಟನಿಷ್ಠುರಗಳು ತೋರಿಬರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಇವು ಲೋಕದ ನಡೆವಳಿಕೆಗಳಂತೆ ದಿಟವಲ್ಲ; "ವಾಸ್ತವಿಕ" ವಲ್ಲ.— ಈ ಮಾತನ್ನು ಕೀಳಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬಾರದು, ಇಲ್ಲಿ "ಅವಾಸ್ತವಿಕ" ಎಂದರೆ ಲೋಕವಿದಿತವಾದ ಸಾಂಸಾರಿಕ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ನಿಲುಕತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ ಎಂದಷ್ಟೇ ತಾತ್ಪರ್ಯ; ಇದೆಲ್ಲ ಅವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಕಾರಣವೇ "ಲೋಕೋತ್ತರ" (ಅಥವಾ "ಅಲೌಕಿಕ")ವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ಆ ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ ನಾವು ವ್ಯವಹಾರಮಾಡಲಾರೆವು; ಇಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ದಿನಚರಿಯ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಲಾರೆವು. ನಾಟಕವು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿರುವವರೆಗೆ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವ

ವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಇದೆಲ್ಲದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಕವಿ-ನಟ-ಸಹೃದಯರ ಪ್ರತಿಭೆಯೊಂದೇ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಅಧಿಷ್ಠಾನವಾದ ಕಾರಣ ಇದನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ.

ಕಲೆಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕೆಲವರು ಕನಸಿನ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದುಂಟು. ಇದನ್ನು ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡುವುದು ಆಗತ್ಯ. ಕನಸು ಕೇವಲ ತೋರಿಕೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಲಿ, ಅವರ ನಡೆನುಡಿಗಳಾಗಲಿ, ಎಷ್ಟು ಮಾತ್ರಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ. ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಇದರಂತೆಯೇ ಒಂದು ತೋರಿಕೆ; ಇಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸತಕ್ಕದ್ದು ಎಲ್ಲಾ ಕಲ್ಪಿತ; ಆದಕಾರಣ ಇವೆರಡೂ ಸಮಾನ — ಎಂದು ಆಪಾತತಃ ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಎರಡು ಜಗತ್ತುಗಳಿಗೂ ದೊಡ್ಡ ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಂಟು. ಕನಸು ಬರಿಯ ತೋರಿಕೆ ಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿರುವಾಗ ಲೋಕದ ಹಾಗೆಯೇ ಅದೂ ವಾಸ್ತವ, ಲೋಕದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಅದೂ ವಾಸ್ತವ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದ ರಿಂದಲೇ ಕನಸಿನ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ನಾವೂ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಮಾನವ ರೊಂದಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಮಿತ್ರರು; ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಶತ್ರುಗಳು. ಅಲ್ಲಿ ನದಿ ಅಡ್ಡಲಾದರೆ ದಾಟಿ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಹುಲಿ ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರೆ ತಲ್ಲಣಿಸಿ ಓಡಿಹೋಗಲು ಯತ್ನಿಸು ತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಕನಸು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ, ನೆರಳು. ಇದರ ಅನುಭವ ವಿರುವಷ್ಟು ಕಾಲವೂ ನಮಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ರಾಗ ದ್ವೇಷಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಉಂಟು. ಇತ್ತ, ಕಲಾಪ್ರಪಂಚವೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕವೆಂಬುದೂ, ಅದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ನಡೆವಳಿಕೆ ಯೆಲ್ಲ ಸುಸಂಗತವೆನಿಸುವುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ವಸ್ತುತಃ ಇದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿತಿದ್ದರೂ ಅದರ ಪರಿಭಾವನೆಗೆ ನಾವಾಗಿಯೇ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ವಾಸ್ತವವೇ ಮಿಥ್ಯವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. "ಚಿತ್ರ ತುರಗನ್ಯಾಯ "ವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕನಸಿನ ಭ್ರಾಂತಿಯಾಗಲಿ, ಬಳಿಕ ಅದರ ನಿರಾಸವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಎಂದರೆ, ಕನಸಿನಂತೆ ಇದು ಮಿಥ್ಯಾಜ್ಞಾನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯವೇನೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರತಿಭಾ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅದರ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗು ವೆವೇ ಹೊರತು, ಅಲ್ಲಿಯ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭಾಗವನ್ನೂ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವಾಗಿ ವಹಿಸಲಾರೆವು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿಬಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಆರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ ಅದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ ನಾವು ಯಾವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ ನಮ್ಮ ಉಪಭೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಅವನ್ನು ಉಪಾರ್ಜಿಸಲು ಮುಂದೆ ನುಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕನಸಿನಲ್ಲಾದರೆ ದೇಹವು ವಾಸ್ತವ ವಾಗಿ ಬಿದ್ದಕಡೆಯಲ್ಲೇ ಬಿದ್ದಿದ್ದರೂ, ಅದು ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಆರಿಸಲು ಹೋಗಿ ಕೈಸುಟ್ಟು ಕೊಂಡಂತೆಯೂ ಗುಲಾಬಿಯ ಹೂವನ್ನು ಕಿತ್ತು ಅದರ ಪರಿಮಳವನ್ನು ಆಘ್ರಾಣಿಸಿ ದಂತೆಯೂ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ; ಇದರ ದುಃಖ ಸುಖಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸು ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಾಗಿಯೇ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ; ಎಚ್ಚರಗೊಂಡಮೇಲೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟ ಭಯದಿಂದ ಎದೆ ಡವಡವನೆ ಹೊಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದುಂಟು.

ಲೋಕದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ ಕನಸಿನಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ; ನಾನು, ನನ್ನದು ಎಂಬ ಅಭಿಮಾನ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವಾಗ ಅಹಂಕಾರಮಮಕಾರ ಗಳು ಎತ್ತಲೋ ಸರಿದುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ರಾಗದ್ವೇಷಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವೆಲ್ಲಿ ಬಂತು !

ಲೋಕಕ್ಕೂ ನಾಟಕಕಾವ್ಯಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಈ ಭೇದವನ್ನು ಅರಿತು, ಇನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಸಾಸ್ವಾದ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ವಿಚಾರಮಾಡೋಣ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೂ ಒಂದು ಅರ್ಹತೆ, “ಅಧಿಕಾರ” ಆವಶ್ಯಕ. ವರ್ಣಿತವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ತನ್ಮಯವಾಗಿ ನೋಡುವ ನಿರ್ಮಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಅವನಿಗಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವನು ಲೋಕವನ್ನು ತಿಳಿದವನು; ಲೋಕವ್ಯವಹಾರ ದಲ್ಲಿ ಕಾರಣ ಕಾರ್ಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಇಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯುಂಟು ಎಂದು ಊಹೆ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಪಾಟವ ಹೊಂದಿರತಕ್ಕವನು. ಇಂಥವನ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಟನಟಿಯರು ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆ ಮೊದಲಾದವರ ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಅವರ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರನ್ನೂ ಇವರ ಮಾತುಕಥೆ ನಡೆವಳಿಕೆ ಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿದಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಅವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮನೋಭಾವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ? ಲೋಕದಲ್ಲಾದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತು ವಿಗೂ ದೇಶಕಾಲಾದಿ ನಿಯಮವುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶಕುಂತಲೆ ಹಿಂದೆ, ಬಲುಹಿಂದೆ, ಕಣ್ವರೆಂಬೊಬ್ಬ ಋಷಿಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಪಾಲಿತಪುತ್ರಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದವಳು, ದುಷ್ಯಂತ ಮಹಾರಾಜನೆಂಬ ಒಬ್ಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಕಂಡವಳು. ಹೀಗೆ ಶಕುಂತಲೆ ದೇಶಕಾಲಾದಿಗಳಿಂದ ನಿಯತಳಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಇವಳು ದುಷ್ಯಂತನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಯಸಿ; ಮಿಕ್ಕವರಿಗೆ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ — ಸಖಿ, ಮಗಳು, ತಾಯಿ; ದುರ್ವಾಸನಿಗೆ ಅಪರಾಧಿನಿ. ಹೀಗೆ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಯೊಬ್ಬರೊಂದಿಗೂ ಅವಳ ಸಂಬಂಧ ನಿಯತವಾದದ್ದು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. (ವರ್ತ ಮಾನಕಾಲದ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರಿಗೂ ಈ ಮಾತನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಹುದು.) ಸಾಮಾಜಿಕನು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಈಕೆಯನ್ನೋ ಇಂಥವಳನ್ನೋ ಕಂಡಿದ್ದರೆ ಅವಳೊಡನೆ ಅವನ ಸಂಬಂಧವೂ ನಿಯತವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆಕೆ ಋಷಿಪುತ್ರಿಯೆಂದೂ ರಾಜಪತ್ನಿಯೆಂದೂ ಗೌರವಿಸಿ ತಾಟಸ್ಥ್ಯದಿಂದ ದೂರದಲ್ಲೇ ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿಬಿಡು ತ್ತಿದ್ದನು. ಇತ್ತ, ನಟಿಯ ವಿಷಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಶ್ರೀಮತಿ ಇಂಥವಳೆಂಬ ಒಬ್ಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರವೇಶ ವಿಲ್ಲ; ಅವಳ ನಿಜವಾದ ಪರಿಚಯ ಕೂಡ ನಮಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅವಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ತಟಸ್ಥಭಾವವೇ ಪ್ರಧಾನ.

ಈಗ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಏನಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡೋಣ. ನಮ್ಮ ನಟಿ ಸ್ವಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಶಕುಂತಲೆಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಅವಳಂತೆ ಮಾತುಕಥೆಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಕಥಾವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಮನಸ್ಸು ಮಗ್ನವಾದಾಗ, ಈಕೆ ಶ್ರೀಮತಿ ಇಂಥವಳೆಂಬ

ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇತ್ತ, ದ್ವಾಪರಯುಗದ ಶಕುಂತಲೆಯೇ ಈಕೆಯೆಂಬ ನಿಯತವ್ಯಕ್ತಿಜ್ಞಾನವೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಲಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಇವಳು ಹಿಂದಿನ "ಶಕುಂತಲೆ"ಯೆಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ; ಇಂದಿನ ನಟಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರೂ ಆಗಿಲ್ಲದ ಕಾರಣವೇ ಇವಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪರಿಭಾವಿಸುವಾಗ, ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಾಗಿರುವ ದೇಶಕಾಲ ಸಂಬಂಧ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುತ್ತದೆ.[1] ನಾಟಕದ ವಿಭಾವಾನು ಭಾವಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಲೋಕದ ಕಾರಣ ಕಾರ್ಯಾದಿಗಳಂತೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ದೇಶಕಾಲ ಸಂಬಂಧ ತ್ಯಾಗ ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು; ಇವು ಕೇವಲ ಅನ್ಯರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು ನನಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ತಟಸ್ಥತೆಯಾಗಲಿ, ಇವು ನನಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು ಅನ್ಯರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ಸ್ವಕೀಯ ಬುದ್ಧಿಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಉದಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ, ಲೋಕದಲ್ಲಾಗುವಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಈ ವಿಭಾವಾದಿ ಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ವಿಶೇಷವು ಉಂಟೆನ್ನಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಇಲ್ಲವೆನಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ, ನಾಟಕಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನೂರು ಜನ ಸಾಮಾಜಿಕರಿದ್ದರೆ ಅಷ್ಟು ಜನಕ್ಕೂ ಈ ವಿಭಾವಾದಿಗಳೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ಸಾಧಾರಣ"ವಾಗುತ್ತವೆ.[2]

ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವು ವೆಂದೂ ಉಚಿತವಾದ ಕಾರಣಸಾಮಗ್ರಿಯಿಂದ ಉದ್ಬೋಧಗೊಳ್ಳುವುವೆಂದೂ ಹಿಂದೆ[3] ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕನು ಸಾಂಸಾರಿಕವಾದ ಸ್ವಂತ ಸುಖ ದುಃಖಗಳನ್ನು ಮರೆತು ನಾಟ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿ ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ,[4] ಮೇಲೆ ನಿರೂಪಿಸಿದಂತೆ ಅಲ್ಲಿಯ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳೆಲ್ಲ ಅವಿಶೇಷರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಪಡುತ್ತವೆ. ಅವನ ಹೃದಯ ಒಂದು ಸ್ವಚ್ಛವಾದ

---

[1] "ಮುಕುಟಶೀರ್ಷಿಕಾದಿನಾ ತಾವನ್ನಟಬುದ್ಧಿರಾಚ್ಛಾದ್ಯತೇ. ಗಾಢ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಸಂವಿತ್ಸಂಸ್ಕಾರಾಚ್ಚ ಕಾವ್ಯಬಲಾನೀಯಮಾನಮಪಿ ನ ತತ್ರ ರಾಮಧೀರ್ವಿಶ್ರಾಮ್ಯತಿ. ಅತ ಏವ ಉಭಯ ದೇಶಕಾಲತ್ಯಾಗಃ........" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೮೫).—ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

[2] "........ಮಮೈವ ಏತೇ ಶತ್ರೋರೇವ ಏತೇ ತಟಸ್ಥಸ್ಯೈವ ಏತೇ, ನ ಮಮೈವ ಏತೇ ನ ಶತ್ರೋರೇವ ಏತೇ ನ ತಟಸ್ಥಸ್ಯೈವ ಏತೇ ಇತಿ ಸಂಬಂಧ ವಿಶೇಷ ಸ್ವೀಕಾರ ಪರಿಹಾರ ನಿಯಮಾನವಸಾಯಾತ್ ಸಾಧಾರಣ್ಯೇನ ಪ್ರತೀತೈಃ...." ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ' ೪. ೫ ವೃತ್ತಿ)—ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

[3] ೨೦ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ.

[4] ಇಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗುವುದೆಂದರೆ ಅರ್ಥವೇನು ? ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು : ಸಾಮಾಜಿಕನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಲದಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ; ಶಕುಂತಲೆಯ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಸಖಿಯರಂತೆ, ಕಣ್ವರಂತೆ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರವರೊಂದಿಗೆ ಇವನ ಹೃದಯವು ಸಂವಾದ ಹೊಂದುತ್ತದೆ; ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾವಗಳು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೂ ತನ್ಮಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದುವುದರಿಂದಲೇ ಇವನು ಯಾರೊಬ್ಬರ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಸುಖದುಃಖಗಳಿಂದಲೂ ಬದ್ಧ

ಕನ್ನಡಿಯಂತಿರುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣ, ನಾಟ್ಯದ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಭಾವಗಳು ಇವರಲ್ಲಿ ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಉದ್ಬೋಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಎಂದರೆ, ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ರತಿ, ಉತ್ಸಾಹ, ಶೋಕ ಮೊದಲಾದವಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ವಾಸನೆಗಳು ಯಾವ ವಿಳಂಬವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಇವನಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕಿ ಅನುಭವ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೇ "ಹೃದಯ ಸಂವಾದ" ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಗಾಢವಾಗಿರಬೇಕಾದದ್ದು ಅತ್ಯವಶ್ಯ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಭಾವದ ವಾಸನೆ ಒಬ್ಬನಲ್ಲಿ ದುರ್ಬಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಆ ಭಾವವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಇವನಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ಹುಟ್ಟಲಾರದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳಿಗೆ "ರತಿ" ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಾಸನೆ ಇನ್ನೂ ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಶಾಕುಂತಲ' ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಅವರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರೆ, ಬಹುಶಃ ವಿದೂಷಕನ ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವದಮನನ ತುಂಟತನವನ್ನೂ ಮಾತ್ರ ನೋಡಿ ಅವರು ಸಂತೋಷಪಟ್ಟಾರು. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಭಾಗ ಅವರನ್ನು ಬೇಸರಪಡಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ವಯಸ್ಸು ಅನುಭವಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೂ ಭಾವಾನುಭವಶಕ್ತಿ ದುರ್ಬಲವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವರಿಗೂ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದ ಕಂಬ ಮತ್ತು ಗೋಡೆಯ ಕಲ್ಲುಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಭೇದವಿರುವುದಿಲ್ಲ.[5]

ಈಗ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಾರಣಸಾಮಗ್ರಿ ಲೌಕಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿ ಉದಿಸಿದ ಭಾವವೂ ಲೌಕಿಕವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು; ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವಂತೆ ಅವನನ್ನು ಅದು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ, ಇದನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು, ಅದನ್ನು ತಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಫಲಾಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಅವನು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದ್ದನು. ಲೋಕೋತ್ತರವೂ ಅವ್ಯಾವಹಾರಿಕವೂ ಆದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕನು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಮರೆತು ಅದರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೇ ಒಳಹೊಕ್ಕುಬಿಡುವುದರಿಂದ, ಅಲ್ಲಿಯ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಈ ಮೊದಲೇ ನಾವು ನೋಡಿರುವಂತೆ "ಸಾಧಾರಣ"ವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ವಾಸನಾರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಇವನ ಸ್ಥಾಯಿಯೇ ಉದ್ಬೋಧಗೊಂಡು ಗೋಚರವಾದರೂ, ಇದು ತನ್ನ ಭಾವವೇ ಅನ್ಯರ ಭಾವವೇ ಎಂಬ ಅರಿವೇ ಅವನಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಗದೆ, ಅವರ ರಾಗದ್ವೇಷಗಳನ್ನು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸದೆ, ಭಾವನ ತಿರುಳಿನ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ಪರಿಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು "ತಟಸ್ಥ ತಲ್ಲೀನತೆ" ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

[5] ಸವಾಸನಾನಾಂ ಸಭ್ಯಾನಾಂ ರಸಸ್ಯಾಸ್ವಾದನಂ ಭವೇತ್ |
ನಿರ್ವಾಸನಾಸ್ತು ರಂಗಾಂತಃಕಾಷ್ಠಕುಡ್ಯಾಶ್ಮಸಂನಿಭಾಃ ||

ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಪ್ರಭಾಕರನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೮೩) ತನ್ನ 'ರಸಪ್ರದೀಪ'ದಲ್ಲಿ (ಪು. ೩೨) "ತದುಕ್ತಂ ಧರ್ಮದತ್ತೇನ" ಎಂದು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಅದೂ ಕೂಡ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು (ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೆಂಬ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು) ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಇವನ ಹೃದಯವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ; ಅಖಂಡವಾಗಿ ಅಪರಿಮಿತವಾಗಿ "ಸಾಧಾರಣ" ವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.[6] ಬೇರೊಂದರ ಪರಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಇವನಿಗೆ ತಪ್ಪಿಸಿ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಹೊಳೆದಾಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಏಕಧ್ಯಾನದಿಂದ ಅರಿಯುವುದು ಬೇರೆಯಲ್ಲ, ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದು ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಈ ಆಸ್ವಾದವೇ ಅದರ ಜೀವ. ಹೀಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವ ಭಾವವೇ ರಸ.

ರಸವನ್ನು ಸವಿಯುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಮನಸ್ಸು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನನ್ನೂ ಮರೆತು ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವವಾದ ಚಾಂಚಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ರಸದಲ್ಲೇ ಏಕಾಗ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೇ ಚರ್ವಣಾ, ಚಮತ್ಕಾರ, ಆಸ್ವಾದ, ಆನಂದ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಎಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ಹೆಸರುಗಳು.[7] ಎಲ್ಲದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವೂ ಒಂದೇ.

ರಸಕ್ಕೂ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನು? ಇದು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಭಾವವಲ್ಲ. ಆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಕುಂಬಾರ, ಅವನ ಚಕ್ರ ಈ ಮೊದಲಾದ ಕಾರಣಗಳು ನಷ್ಟವಾದರೂ ಅವುಗಳ ಕಾರ್ಯವಾದ ಗಡಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುವಂತೆ, ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ದೂರ ಸರಿದಾಗಲೂ ರಸವು ಉಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಾಟಕಮಂದಿರದಿಂದ ಹೊರಬೀಳುವಾಗ, ಕಾವ್ಯಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕೆಳಗಿಟ್ಟಾಗ, ರಸದ ಧಾರೆಯೂ ಕತ್ತರಿಸಿಹೋಗುವುದನ್ನು ಅನುಭವಶಾಲಿಗಳು ಬಲ್ಲರು. ಇದು ಜ್ಞಾಪ್ಯಜ್ಞಾಪಕ ಸಂಬಂಧವೂ ಅಲ್ಲ. ಆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೆಯೇ ರಚನೆ ಮಾಡಿ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಗಡಿಗೆಯನ್ನು ದೀಪವು ತೋರ್ಪಡಿಸುವಂತೆ, ಮೊದಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ರಸವನ್ನು ಈ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ನಮಗೆ ಕೇವಲ ತೋರಿಸತಕ್ಕ ಉಪಕರಣವಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಗೋಚರವಾದ ಹೊರತು ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾದ ಸ್ಥಾಯಿ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ; ರಸವು ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಸವು ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿ "ಪ್ರತೀತ" ಎಂದರೆ ಮೊದಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದದ್ದು ತಿಳಿಯಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ; ತಿಳಿಯಬರುವಾಗಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. "ಅನ್ನವನ್ನು ಬೇಯಿಸುತ್ತಾನೆ" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.[8] (ಅಕ್ಕಿ ಬೆಂದು ಅನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ; ಬೇಯುವ ಮೊದಲು ಅನ್ನವಿಲ್ಲ). ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕಾರ್ಯ

[6] ಹೀಗೆ "ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ"ದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು, ಒಂದು ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ; ಇನ್ನೊಂದು ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಒದಗುವ ಭಾವದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ.

[7] "ಲೋಕೇ ಸಕಲವಿಘ್ನವಿನಿರ್ಮುಕ್ತಾ ಸಂವಿತ್ತಿ [ರೇವ] ಚಮತ್ಕಾರ ನಿರ್ವೇಶ ರಸನಾಸ್ವಾದನ ಭೋಗಸಮಾಪತ್ತಿಲಯವಿಶ್ರಾಂತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದೈರಭಿಧೀಯತೇ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೮೦).

[8] "ರಸಾಃ ಪ್ರತೀಯಂತೇ ಇತಿ ಓದನಂ ಪಚತೀತಿವದ್ವ್ಯವಹಾರಃ" ('ಧ್ವನ್ಯಾ.ಲೋಚನ', ಪು. ೬೯).

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. ದಾರಿ ನಡೆದು ಮುಗಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವಂತೆ, ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ ರಸಪ್ರತೀತಿ ಒದಗುವುದೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಕೂಡದು. ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಪ್ರತೀತಿ ಮೊದಲಾದಂದಿನಿಂದಲೇ ರಸಪ್ರತೀತಿಗೂ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. "....... ನ

ಕಾರಣಸಂಬಂಧ, ಜ್ಞಾಪ್ಯಜ್ಞಾಪಕಸಂಬಂಧ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಿಗಿಂತ ಈ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆಯಲ್ಲ; ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ದೃಷ್ಟಾಂತವುಂಟೇ ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಿದರೆ ಈ ಅಲೌಕಿಕತ್ವವು ನಮಗೆ ಭೂಷಣವೇ ಹೊರತು ದೂಷಣವಲ್ಲ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಉತ್ತರ.[9] ಇದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಾಂತವೇಕೆ?[10] ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮತದಂತೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ವ್ಯಂಜನಾವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ರಸವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ರಸರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಗೋಚರವಾದಾಗಲೇ ರಸವು ಗೋಚರವಾಗುವುದು; ಅವು ಲಯಿಸಿದ ಕೂಡಲೆ ರಸವೂ ಲಯಿಸುವುದು; ಅನುಭವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಭಾವಾದಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡೇ ಇರುವುದು. ರಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸುವುದೊಂದೇ ದಾರಿ; ಅವುಗಳ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ರಸದ ಅರಿವಿಲ್ಲ. ರಸದ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಪಾನಕ ರಸದ ಆಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಭರತನು ಹೋಲಿಸಿದನಷ್ಟೆ; ಅದನ್ನು ಈಚಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪಾನಕದಲ್ಲಿ ಸೇರುವ ಬೆಲ್ಲ (ಅಥವಾ ಸಕ್ಕರೆ), ಹುಳಿ, ಏಲಕ್ಕಿ, ಮೊದಲಾದವು ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳಿಗೆ ಸಮ. ಇವನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಸವಿಯುವಾಗ ಒಂದೊಂದರ ರುಚಿಯೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಕೊಂಡು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಅಖಂಡ ರುಚಿ ನಾಲಗೆಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ರಸದ ವಿಷಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ.[11] ಇದು ವಿಭಾವ, ಇದು ಅನುಭಾವ ಎಂದು ಬಿಡಿಸಿ ಬಿಡಿಸಿ ವಿಚಾರಮಾಡದೆ, ಆ ಸಮುದಾಯದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಖಂಡವೂ ಲೋಕೋತ್ತರವೂ ಆದ ರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಹಿ ಗಮನಕ್ರಿಯಾವತ್ ಪರ್ಯಂತೇ ರಸನಕ್ರಿಯಾ ನಿಷ್ಪದ್ಯತೇ. ಅಪಿ ತು ಪ್ರಥಮ ಏವಾವಸರೇ. ಸ ಚ ವಿಭಾವಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಾತ್ಮಕ ಏವ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೩೦೫).

[9] "ಕ್ವ ಅನ್ಯತ್ರ ಇತ್ಥಂ ದೃಷ್ಟಮಿತಿ ಚೇತ್ ಭೂಷಣಮೇತದಸ್ಮಾಕಂ ಅಲೌಕಿಕತ್ವಸಿದ್ಧೌ; ಪಾನಕರಸಾಸ್ವಾದೋಽಪಿ ಕಿಂ ಗುಡಮರೀಚಾದಿಷು ದೃಷ್ಟ ಇತಿ ಸಮಾನಮೇತತ್" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೮೫). ಅಭಿನವಗುಪ್ತನನ್ನೇ ಮಮ್ಮಟನು ಅನುವಾದಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಕಾರಕಜ್ಞಾಪಕಾಭ್ಯಾಂ ಅನ್ಯತ್ ಕ್ವ ದೃಷ್ಟಂ ಇತಿ ಚೇತ್, ನ ಕ್ವಚಿತ್ ದೃಷ್ಟಮಿತಿ ಅಲೌಕಿಕಸಿದ್ಧೇರ್ಭೂಷಣಮೇತತ್, ನ ದೂಷಣಂ" ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೪. ೫ ವೃತ್ತಿ).

[10] ಕ್ವೇದಮನ್ಯತ್ರ [ಸಂದೃಷ್ಟ] ಮಹೋ ನಿಪುಣತಾ ತವ |
ದೃಷ್ಟಾಂತಂ ಯಾಚಸೇ ಯತ್ ತ್ವಂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷೇಽಪ್ಯನುಮಾನವತ್ ||

ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಪ್ರಭಾಕರನು 'ರಸಪ್ರದೀಪ'ದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ (ಪು. ೩೬).

[11] ...."ವಿಭಾವಾದಿಜೀವಿತಾವಧಿಃ ಪಾನಕರಸನ್ಯಾಯೇನ ಚರ್ವ್ಯಮಾಣಃ ...." ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೪. ೫ ವೃತ್ತಿ). "........ನ ಹಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯಮಾನೇ ಪಾನಕರಸೇ ಮಧುರಾಮ್ಲಾದಯೋ ವಿಭಾಗೇನ ಪ್ರತೀಯಂತೇ. ತದ್ವತ್ ಇಹಾಪಿ ವಿಭಾವಾದ್ಯಾಕಾರರೂಷಿತೈವ ರಸಚರ್ವಣಾ ...." (ಮೇಲಿನದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾ, ತಿರುವೇಂದ್ರಂ ಮುದ್ರಣ, ಪು. ೧೧೬).

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು "ತಸ್ಮಾತ್ ಸತಾಮತ್ರ ನ ದೂಷಿತಾನಿ ಮತಾನಿ ತಾನ್ಯೇವ ತು ಶೋಧಿತಾನಿ" ಎಂದು ಹೇಳಿದನಷ್ಟೆ. ತನಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದವರ ಮತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರವತ್ತಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ, ಅವನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ತನ್ನ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಇದ್ದಾನೆ. ಲೊಲ್ಲಟನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲ—ಕಥಾಪುರುಷರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದೆಂಬ ವಿಷಯ. ಅದನ್ನೇ ಅವನು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿದನು. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಪುಷ್ಟಿಯ ವಿಚಾರ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೂ ಸಮ್ಮತವೇ ಸರಿ. ಶಂಕುಕನು ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ರಸವು ಅನುಮಿತವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದನು. ಹೀಗೆ ಅನುಮಿತವಾಗತಕ್ಕದ್ದು ರಸವಲ್ಲ; ಅದು ಕಥಾಪುರುಷನ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದನು.[12] ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಡೆವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯವೇ ಈ ಊಹೆ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಾದಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಊಹಿಸುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಕಥಾಪುರುಷರ ಸ್ಥಾಯಿ ಇಂಥದೆಂದು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಅದರೊಂದಿಗೆ ತಾನೂ ಹೃದಯಸಂವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಶಂಕುಕನ ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯವೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೆ ಅಸಮ್ಮತವಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ನಿರ್ಧರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ.[13] ಭಟ್ಟನಾಯಕನಿಗಂತೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಋಣಿ. "ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ" ತತ್ತ್ವದ ಮೂಲರೇಖೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಗ್ರಹಿಸಿರಬಹುದು. ರಸಾನುಭವವು "ವಿಶ್ರಾಂತಿ" ರೂಪವೆಂಬುದೂ ಇಬ್ಬರ ಮತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

"ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ"ವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ, ಎರಡು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಸಾಧಾರಣಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಸೀತೆ ಕೇವಲ ಒಬ್ಬ ಕಾಮಿನಿಯೆಂದೂ ರಾಮನು ಒಬ್ಬ ವೀರನೆಂದೂ, ಇವರ ರತಿ ರತಿಸಾಮಾನ್ಯವೆಂದೂ ತಿಳಿಯಬರುವುದೆಂದರೆ ಅರ್ಥವೇನು? ರಾಮಾಯಣದ ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೀತೆ ರತಿಸ್ಥಾಯಿಗೆ ವಿಭಾವ; 'ಶಾಕುಂತಲ'ದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆ, 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ'ದಲ್ಲಿ ವಸಂತಸೇನೆ, 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಾಗರಿಕೆ. ಇವರು ನಾಲ್ವರೂ ಕಾಮಿನೀಮಾತ್ರವಾಗುವರೆಂದರೆ, ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಶೀಲಸ್ವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವೇ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ, ಇದರಂತೆಯೇ ನಾಲ್ವರ ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ತಾರತಮ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗಲಾರದು. ಆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಮತ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಾಗಿ ತಿಳಿಯಲು, ಅವನ 'ಹೃದಯದರ್ಪಣ'ವು ನಷ್ಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಮುಖರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೋ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಸಾಧಾರಣೀ

---

12 "ಸ್ಥಾಯಿಪ್ರತೀತಿರನುಮಿತಿರೂಪಾ ವಾಚ್ಯಾ, ನ ರಸಃ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೮೪).

13 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೩೫, ೩೬ ನೋಡಿ.

ಕರಣವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಒಬ್ಬ ನಾಯಿಕೆಗೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಯಿಕೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಲ್ಲ ತೊಡೆದುಹೋಗಿ ಒಬ್ಬಳು ಇನ್ನೊಬ್ಬಳ ಪಡಿಯಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣ ಬರುವಳೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ದೇಶಕಾಲಾದಿ ವಿಶೇಷ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಈ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಪ್ಪಿಸಿ — ಎಂದರೆ, ಈಕೆ ನಮ್ಮ ದಿನಬಳಕೆಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದವಳು, ಇಂಥ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ನಿಯತತ್ವವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ — ಸಾಮಾಜಿಕರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಧಾರಣ "ವಿಭಾವ"ವಾಗುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸತಕ್ಕದ್ದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ.[14] ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಸೀತೆಗೂ ಶಕುಂತಲೆಗೂ ವಸಂತಸೇನೆಗೂ ಸಾಗರಿಕೆಗೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಉಳಿದೇ ಇರುತ್ತವೆ; ಒಬ್ಬೊಬ್ಬಳು ಅನೇಕ ಗುಣಸಮುದಾಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿ.[15] ಹೀಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೆಲ್ಲಿ? ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು, ಇವರು ಮಾನವರೆಂಬ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಎಲ್ಲಿ? ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಯಂತ್ರದ ಬೊಂಬೆಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಗೆ ಇವರ ನಡೆವಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೃದಯಸಂವಾದ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾದೀತು; ರಸಪ್ರತೀತಿ ಹೇಗೆ ಒದಗೀತು?

ರಸವು ಗೋಚರಿಸುವಷ್ಟು ಕಾಲವೂ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಗೋಚರವಾಗಲೇಬೇಕಷ್ಟೆ. ಕವಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಒಂದೊಂದೂ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗು ತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಆ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷಗುಣಶೂನ್ಯವಾದ ಸ್ತ್ರೀತ್ವದ ಅಥವಾ ಪುರುಷತ್ವದ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಬರುವ ಸಂಭವವೆಲ್ಲಿ? ಇನ್ನು, ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ರಸದ ಆಸ್ವಾದದಲ್ಲೂ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವುಂಟಾಗು ತ್ತದೆ. ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರು ಉದಾತ್ತವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಪ್ರತೀತ ವಾಗುವ ಶೃಂಗಾರವೂ ಉದಾತ್ತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ; ಅವರು ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದರೆ ಶೃಂಗಾರವೂ ಆ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ.[16]

---

[14] "....ಸಂಬಂಧವಿಶೇಷ ಸ್ವೀಕಾರಪರಿಹಾರನಿಯಮಾನಧ್ಯವಸಾಯಾತ್ ಸಾಧಾರಣ್ಯೇನ ಪ್ರತೀತ್ಯೈಃ........" ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೪. ೫ ವೃತ್ತಿ); "ವಿಭಾವತ್ವಾದಿಪ್ರಕಾರೇಣ ಭಾನಮೇವ ಸಾಧಾರಣ್ಯೇನ ಭಾನಂ" (ಪ್ರಭಾಕರ: 'ರಸಪ್ರದೀಪ', ಪು. ೩೧).

[15] "........ಅತ್ರ ಜನಕತನಯಾತ್ವರಾಮಪರಿಗ್ರಹತ್ವಾದಿ ವಿರುದ್ಧಧರ್ಮಪರಿಹಾರೇಣ ಲಲಿತೋಜ್ಜ್ವಲಶುಚಿದರ್ಶನೀಯತ್ವಾದಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಏವ ಪ್ರುತಃ ಸೀತಾದಿ ವಿಭಾವೋ ಯೋಷಿತ್ಸಾಮಾನ್ಯಂ ತಾದೃಶಮೇವ ಜ್ಞಾಪಯತಿ; ನ ಪುನಃ ಸ್ತ್ರೀಜಾತಿ ಮಾತ್ರಂ........" ('ರಸಾರ್ಣವಸುಧಾಕರ', ಪು. ೨೦೮).

[16] ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ "Psychical Distance" ಎಂಬ ತತ್ತ್ವ ನಮ್ಮವರ "ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ" ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ Edward Bullough : '"Psychical Distance" as a factor in Art and an Aesthetic Principle' (*Aesthetics*, pp. 91-130).

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ರಸಾನುಭವವು ನಿಯತವಾಗಿ ದೊರೆಯುವುದೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವ ಭಾವವು ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅಡ್ಡಿ ತಡೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಗೋಚರವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾದರೆ ರಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಸವು ಗೋಚರವಾಗಲು ಅನೇಕ ವಿಘ್ನಗಳುಂಟು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕನ ದೋಷದಿಂದ ಘಟಿಸತಕ್ಕವು, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕವಿ ನಟಾದಿಗಳ ದೋಷದಿಂದ ಘಟಿಸತಕ್ಕವು, ಇವು ಸಮುಚಿತವಾದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ನಿವಾರಣೆಯಾದಲ್ಲದೆ ರಸವು ಗೋಚರಿಸಲಾರದು. ಹೀಗೆ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮತದಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನನಿವಾರಣೆ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ. ಈ ವಿಘ್ನಗಳು ಯಾವುವು; ಇವನ್ನು ತೊಲಗಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಹೇಳಿರುವುದರ ತಿರುಳನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾಗ ಈ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ.

ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಇರುವ ಅಡ್ಡಿತಡೆಗಳು ಈ ಏಳು: (೧) ಸಂಭಾವನಾ ವಿರಹ, (೨) ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷಾವೇಶ, (೩) ನಿಜಸುಖಾದಿವಿವಶೀಭಾವ, (೪) ಪ್ರತೀತ್ಯುಪಾಯವೈಕಲ್ಯ, (೫) ಸ್ಫುಟತ್ವಾಭಾವ, (೬) ಅಪ್ರಧಾನತಾ, (೭) ಸಂಶಯಯೋಗ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಕುರಿತು ಕೆಲಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು.

ಈ ವಿಘ್ನಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಯೇ ಮೊದಲನೆಯ ವಿಘ್ನ. ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾವ ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ೧೨ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಬಂದಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಥಾವಸ್ತು, ನಡೆ, ನುಡಿ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ನಂಬಲು ಅರ್ಹವಾಗಿರಬೇಕು; ಅಲ್ಲಿಯ ನಿರೂಪಣೆ ಸಂಭವವೆಂದು ತೋರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನಾದರೂ ಸಂಗತಿಯನ್ನಾದರೂ ಕುರಿತು, ಹೀಗೆ ಇರುವುದುಂಟೆ, ಹೀಗೆ ಆಗುವುದುಂಟೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟಿದರೆ ತೀರಿತು, ಮನಸ್ಸು ಅಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳದೆ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನಂಬಿಕೆಯೇ ಹುಟ್ಟದಿದ್ದಮೇಲೆ ಹೃದಯಸಂವಾದ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾದೀತು?

ಎರಡನೆಯ ವಿಘ್ನವನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಈ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕು ಮಾತು ಹೇಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕನು ನಾಟ್ಯಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದದೆ, ದೇಶಕಾಲಗಳ ಪರಿಮಿತಭಾವನೆಯನ್ನು

ನೋಡಿ. "ವಿಭಾವಾದಿ" ಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಬುಲೋ ಅವರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಚಾರಪರಿಷ್ಕಾರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ; ಇಲ್ಲಿ "ತಟಸ್ಥತೆ" "ತಲ್ಲೀನತೆ" ಗಳ ಸಮನ್ವಯ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದೂ ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ. "What is therefore, both in appreciation and production, most desirable is the *utmost decrease of Distance without its disappearance*" (ಪು. ೧೦೦) ಎಂಬ ಸಾರವತ್ತಾದ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಭಾವದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಬುಲೋ ಅವರು ಪ್ರಸಂಗಿಸಿಲ್ಲ.

Pravasjivan Chaudhury: *Studies in Comparative Aesthetics*: ಇಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿಯೂ Psychical Distance ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ—ಇವುಗಳ ವಿಚಾರ ಬಂದಿದೆ.

ಕರಣವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಒಬ್ಬ ನಾಯಿಕೆಗೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಯಿಕೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಲ್ಲ ತೊಡೆದುಹೋಗಿ ಒಬ್ಬಳು ಇನ್ನೊಬ್ಬಳ ಪಡಿಯಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣ ಬರುವಳೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ದೇಶಕಾಲಾದಿ ವಿಶೇಷ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಈ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಪ್ಪಿಸಿ — ಎಂದರೆ, ಈಕೆ ನಮ್ಮ ದಿನಬಳಕೆಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದವಳು, ಇಂಥ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ನಿಯತತ್ವವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ — ಸಾಮಾಜಿಕರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಧಾರಣ "ವಿಭಾವ"ವಾಗುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸತಕ್ಕದ್ದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ.[14] ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಸೀತೆಗೂ ಶಕುಂತಲೆಗೂ ವಸಂತಸೇನೆಗೂ ಸಾಗರಿಕೆಗೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಉಳಿದೇ ಇರುತ್ತವೆ; ಒಬ್ಬೊಬ್ಬಳು ಅನೇಕ ಗುಣಸಮುದಾಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿ.[15] ಹೀಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೆಲ್ಲಿ? ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು, ಇವರು ಮಾನವರೆಂಬ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಎಲ್ಲಿ? ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಯಂತ್ರದ ಬೊಂಬೆಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಇವರ ನಡೆವಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೃದಯಸಂವಾದ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾದೀತು; ರಸಪ್ರತೀತಿ ಹೇಗೆ ಒದಗೀತು?

ರಸವು ಗೋಚರಿಸುವಷ್ಟು ಕಾಲವೂ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಗೋಚರವಾಗಲೇಬೇಕಷ್ಟೆ. ಕವಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಒಂದೊಂದೂ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗು ತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಆ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷಗುಣಶೂನ್ಯವಾದ ಸ್ತ್ರೀತ್ವದ ಅಥವಾ ಪುರುಷತ್ವದ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಬರುವ ಸಂಭವವೆಲ್ಲಿ? ಇನ್ನು, ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ರಸದ ಆಸ್ವಾದದಲ್ಲೂ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವುಂಟಾಗು ತ್ತದೆ. ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರು ಉದಾತ್ತವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಪ್ರತೀತ ವಾಗುವ ಶೃಂಗಾರವೂ ಉದಾತ್ತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ; ಅವರು ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದರೆ ಶೃಂಗಾರವೂ ಆ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ.[16]

---

[14] "....ಸಂಬಂಧವಿಶೇಷ ಸ್ವೀಕಾರಪರಿಹಾರನಿಯಮಾನಧ್ಯವಸಾಯಾತ್ ಸಾಧಾರಣ್ಯೇನ ಪ್ರತೀತ್ಯೈಃ........" ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೪. ೫ ವೃತ್ತಿ); "ವಿಭಾವತ್ವಾದಿಪ್ರಕಾರೇಣ ಭಾನಮೇವ ಸಾಧಾರಣ್ಯೇನ ಭಾನಂ" (ಪ್ರಭಾಕರ: 'ರಸಪ್ರದೀಪ', ಪು. ೩೧).

[15] "........ಅತ್ರ ಜನಕತನಯಾತ್ವರಾಮಪರಿಗ್ರಹತ್ವಾದಿ ವಿರುದ್ಧಧರ್ಮಪರಿಹಾರೇಣ ಲಲಿತೋಜ್ಜ್ವಲಶುಚಿದರ್ಶನೀಯತ್ವಾದಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಏವ ಶ್ರುತಃ ಸೀತಾದಿ ವಿಭಾವೋ ಯೋಷಿತ್ಸಾಮಾನ್ಯಂ ತಾದೃಶಮೇವ ಜ್ಞಾಪಯತಿ ; ನ ಪುನಃ ಸ್ತ್ರೀಜಾತಿ ಮಾತ್ರಂ........" ('ರಸಾರ್ಣವಸುಧಾಕರ', ಪು. ೨೦೮).

[16] ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ "Psychical Distance" ಎಂಬ ತತ್ತ್ವ ನಮ್ಮವರ "ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ" ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ Edward Bullough : '"Psychical Distance" as a factor in Art and an Aesthetic Principle' (*Aesthetics*, pp. 91-130).

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ರಸಾನುಭವವು ನಿಯತವಾಗಿ ದೊರೆಯುವುದೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವ ಭಾವವು ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅಡ್ಡಿ ತಡೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಗೋಚರವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾದರೆ ರಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಸವು ಗೋಚರವಾಗಲು ಅನೇಕ ವಿಘ್ನಗಳುಂಟು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕನ ದೋಷದಿಂದ ಘಟಿಸತಕ್ಕವು, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕವಿ ನಟಾದಿಗಳ ದೋಷದಿಂದ ಘಟಿಸತಕ್ಕವು, ಇವು ಸಮುಚಿತವಾದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ನಿವಾರಣೆಯಾದಲ್ಲದೆ ರಸವು ಗೋಚರಿಸಲಾರದು. ಹೀಗೆ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮತದಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನನಿವಾರಣೆ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ. ಈ ವಿಘ್ನಗಳು ಯಾವುವು; ಇವನ್ನು ತೊಲಗಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಹೇಳಿರುವುದರ ತಿರುಳನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾಗ ಈ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ.

ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಇರುವ ಅಡ್ಡಿ ತಡೆಗಳು ಈ ಏಳು: (೧) ಸಂಭಾವನಾ ವಿರಹ, (೨) ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷಾವೇಶ, (೩) ನಿಜಸುಖಾದಿವಿವಶೀಭಾವ, (೪) ಪ್ರತೀತ್ಯುಪಾಯವೈಕಲ್ಯ, (೫) ಸ್ಫುಟತ್ವಾಭಾವ, (೬) ಅಪ್ರಧಾನತಾ, (೭) ಸಂಶಯಯೋಗ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಕುರಿತು ಕೆಲಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು.

ಈ ವಿಘ್ನಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಯೇ ಮೊದಲನೆಯ ವಿಘ್ನ. ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾವ ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ೧೨ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಬಂದಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಥಾವಸ್ತು, ನಡೆ, ನುಡಿ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ನಂಬಲು ಅರ್ಹವಾಗಿರಬೇಕು; ಅಲ್ಲಿಯ ನಿರೂಪಣೆ ಸಂಭವವೆಂದು ತೋರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನಾದರೂ ಸಂಗತಿಯನ್ನಾದರೂ ಕುರಿತು, ಹೀಗೆ ಇರುವುದುಂಟೆ, ಹೀಗೆ ಆಗುವುದುಂಟೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟಿದರೆ ತೀರಿತು, ಮನಸ್ಸು ಅಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳದೆ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನಂಬಿಕೆಯೇ ಹುಟ್ಟದಿದ್ದಮೇಲೆ ಹೃದಯಸಂವಾದ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾದೀತು?

ಎರಡನೆಯ ವಿಘ್ನವನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಈ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕು ಮಾತು ಹೇಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕನು ನಾಟ್ಯಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದದೆ, ದೇಶಕಾಲಗಳ ಪರಿಮಿತಭಾವನೆಯನ್ನು

ನೋಡಿ. "ವಿಭಾವಾದಿ"ಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಬುಲೋ ಅವರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಚಾರಪರಿಷ್ಕಾರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ; ಇಲ್ಲಿ "ತಟಸ್ಥತೆ" "ತಲ್ಲೀನತೆ"ಗಳ ಸಮನ್ವಯ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದೂ ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ. "**What is therefore, both in appreciation and production, most desirable is the *utmost decrease of Distance without its disappearance*"** (ಪು. ೧೦೦) ಎಂಬ ಸಾರವತ್ತಾದ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಭಾವದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಬುಲೋ ಅವರು ಪ್ರಸಂಗಿಸಿಲ್ಲ.

Pravasjivan Chaudhury: *Studies in Comparative Aesthetics*: ಇಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿಯೂ **Psychical Distance** ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ—ಇವುಗಳ ವಿಚಾರ ಬಂದಿದೆ.

ತ್ಯಜಿಸದೆ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಪ್ರಪಂಚದಂತೆಯೇ ಅದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಅವನ ಭಾವವು ಸಾಂಸಾರಿಕ ಭಾವವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದು ಖಂಡಿತ. ಇವನು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಒಂದೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಕ್ಕೇ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ರಮ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದನ್ನು ತನಗಾಗಿ ಬಯಸಿ ಬಾಯಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ.[17] ಅಲ್ಲಿ ಅನಿಷ್ಟವಾದದ್ದು ನಡೆದರೆ ತನಗೋ ತನ್ನ ಮನೆಯವರಿಗೋ ಕಷ್ಟ ತಟ್ಟಿದಂತೆ ಗೋಳಾಡುತ್ತಾನೆ, ರೇಗುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲಮಂದಿ ಸಾಮಾಜಿಕರು ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರಿಯುವುದೂ ಉಂಟು. ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ನಕ್ಷತ್ರಕನು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಯನ್ನು ನೋಡಲಾರದೆ ಒಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಾರಿ ಬಂದು ನಕ್ಷತ್ರಕ ವೇಷಧಾರಿಯಾದ ನಟನನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಡೆದು ತನ್ನ ಉದ್ವೇಗವನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಂಡನಂತೆ. ಇದು ಖಂಡಿತ ರಸಾನುಭವವಲ್ಲ!

ಕಥಾವಸ್ತುವೂ ಈ ಬಗೆಯ "ದೇಶಕಾಲ ವಿಶೇಷಾವೇಶ"ಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಬಾರದು. ನಾಟ್ಯವು ಆದಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದಾಗ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ನಡೆಯಿತೆಂದು 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಐತಿಹ್ಯವು ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಭರತನೂ ಅವನ ಪರಿವಾರದವರೂ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲನೆಯ ವಸ್ತು ಅಮೃತಮಥನದ ಕಥೆ — ದೇವತೆಗಳು ಅಸುರರನ್ನು ಜಯಿಸಿದ ವಿಷಯ. ದೇವ ದಾನವರೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲರೂ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟರು. ಆದರೆ ದೈತ್ಯದಾನವರು ಅದರ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ವಕೀಯವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು, ನಮ್ಮ ಅಪಜಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಹೀಯಾಳಿಸಿದರಲ್ಲಾ ಎಂದು ರೇಗಿ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನವನ್ನು ತಂದರಂತೆ. ಆ ತೊಂದರೆಯನ್ನು ಅಡಗಿಸಿದ ಬಳಿಕ, ಬ್ರಹ್ಮನು ದೈತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸಿ, "ಇದು ಕೇವಲ ದೇವಾಸುರರ ಕಥೆಯ ಅನುಕರಣವಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯವು ತ್ರೈಲೋಕ್ಯದ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನ . . . ಸುಖದುಃಖಸಮನ್ವಿತವಾದ ಲೋಕಸ್ವಭಾವ ಏನೇನುಂಟೋ ಅದರ ಅಭಿನಯವೇ ನಾಟ್ಯ" ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದನಂತೆ. ಇದರಿಂದ ದೈತ್ಯದಾನವರಿಗೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಾಯಿತೋ ತಿಳಿಯದು. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೇನೋ ಒಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಇದು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ನಾಟಕರಚನೆ ಮಾಡಿದರೆ ಬೇರೆಯ ಹಲವು ಉದ್ದೇಶಗಳು ಸಾಧಿತವಾಗಬಹುದು. ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಬಹುದು. ಸಮಾಜಕ್ರಾಂತಿ ಕೂಡ ಒದಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಾದರೂ ಅದನ್ನು ಸ್ವಂತ ವಿಷಯಕ್ಕೇ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ರಾಗದ್ವೇಷಗ್ರಸ್ತರಾಗಿ ನಿಜವಾದ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯದೆ ಹೋಗುವ ಸಂಭವವುಂಟು. ಇದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

---

[17] ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗುವ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕಭಾವಗಳನ್ನೇ ಕೆರಳಿಸುವಂತಿರುವುದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸುಂದರಿಯಾದ ನಟಿಯೊಬ್ಬಳ ವಿಲಾಸಗಳು ವ್ಯಾಮೋಹವನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸಬಹುದು. ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಮತ್ತು ನಟರ ಉತ್ತರವಾದಿತ್ವವೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ.

ಇದಿಷ್ಟೂ ಸ್ವೈಕಗತತ್ವದ ದೋಷ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಮಂದಿ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಚರ್ಯೆಯೆಲ್ಲ ಪರಕೀಯರ ವ್ಯವಹಾರ; ಇದಕ್ಕೂ ನನಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸಿ, ತನ್ಮಯತೆಯೇ ಹುಟ್ಟದೆ ಅವರು ಉದಾಸೀನರಾಗಿದ್ದುಬಿಡಬಹುದು. ಆಗ ಭಾವವೂ ಇಲ್ಲ; ರಸವೂ ಇಲ್ಲ.[18]

ಲೋಕವೂ ನಾಟ್ಯವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜಗತ್ತುಗಳೆಂದು ಸಾಮಾಜಿಕನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಈ ದೋಷಗಳು ಪರಿಹಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದಲ್ಲೂ ಏರ್ಪಾಡುಗಳಿರಬೇಕು. ಮಂಟಪದ ಅಲಂಕಾರ, ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ಯ ಮೊದಲಾದವೆಲ್ಲ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಮೇಲಿನದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಘ್ನವುಂಟು ("ನಿಜಸುಖಾದಿವಿವಶೀಭಾವ"). ಸಾಮಾಜಿಕನ ಸ್ವಂತ ಸುಖದುಃಖಗಳೇ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆವರಿಸಿ ಬೇರೊಂದರ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಲು ಅವಕಾಶವನ್ನೇ ಕೊಡದಿರಬಹುದು. ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವಾಗಲೂ ಅವನು ತನಗೆ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಲಾಭವನ್ನೋ ನಷ್ಟವನ್ನೋ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾ ಇದ್ದರೆ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಅವನು ತನ್ನತನವನ್ನು ಮರೆತು ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಕಡೆಗೇ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹರಿಸಬೇಕು, ಹೃದಯಸಂವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೂ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದ ಅಲಂಕಾರ, ಗೀತವಾದ್ಯಾದಿಗಳೇ ಸಹಾಯಕ. ಸರ್ವರಿಗೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಾಸ್ಪದವಾದ ಇವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಕೇಳುತ್ತಾ ಅವನು ಸ್ವಂತ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕದಡಿದ್ದ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ತಿಳಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ ಅವನು ಸಹೃದಯನಾಗುತ್ತಾನೆ.

"ಪ್ರತೀತ್ಯುಪಾಯ ವೈಕಲ್ಯ" ಎಂದರೆ ಭಾವವನ್ನು ಥಟ್ಟನೆ ಗ್ರಹಿಸಲು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಾಮಗ್ರಿ ಸಾಲದಿರುವುದು; "ಸ್ಫುಟತ್ವಾಭಾವ" ಎಂದರೆ ಈ ಸಾಮಗ್ರಿ ಇದ್ದರೂ ಎದುರಿಗಿದ್ದಂತೆ, ಎದುರಿಗೆ ನಡೆದಂತೆ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗದಿರುವುದು.— ಇವು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮತ್ತು ಐದನೆಯ ವಿಘ್ನಗಳು. ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬೇಕಾದದ್ದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಅತಿಶಯರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸಬೇಕೆಂದು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸಬಹುದು.

"ಅಪ್ರಧಾನತೆ" ಆರನೆಯ ವಿಘ್ನ. ಯಾವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲವೋ, ಆಗಕೂಡದೋ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದೇ ಅಪ್ರಧಾನತೆಯ ದೋಷ. ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸು ಅಮುಖ್ಯವಾದದ್ದರಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ; ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದರ ಕಡೆಗೆ ಓಡುವುದೇ ಅದರ ಸ್ವಭಾವ. ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳು ರಸದ ಪ್ರತೀತಿಗೆ ಉಪಾಯ ಮಾತ್ರ. ಆದಕಾರಣ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಕೊಡುವಂತೆ ಅವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಬೇಕು; ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು; ಎಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಸ್ತು ಮರೆಯಾಗುವಂತೆ ಅವನ್ನು ಬೆಳಸಬಾರದು. ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳ ಮಾತೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಅವೂ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರ

---

[18] ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ Psychical Distance ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಬಾರದು. ಇನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳಲ್ಲೂ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯ ವಾದವು ಕೆಲವು; ಅಮುಖ್ಯವಾದವು ಕೆಲವು. ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಾಯಕನಾಯಿಕೆ ಯರಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯವಾಗಿರತಕ್ಕವು ಕೆಲವು; ಪಾಮರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿರತಕ್ಕವು ಕೆಲವು. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಅರಿತು ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರದಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು.

ಕೊನೆಯ ವಿಘ್ನ "ಸಂಶಯಯೋಗ". ಒಂದು ಭಾವಕ್ಕೆ ಇಂಥಿಂಥವೇ ವಿಭಾವಾನು ಭಾವಸಂಚಾರಿಗಳೆಂದಾಗಲಿ, ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಭಾವ (ಅಥವಾ ಅನುಭಾವ ಅಥವಾ ಸಂಚಾರಿಭಾವ) ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಭಾವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೇರಿದ್ದೆಂದಾಗಲಿ ಯಾವ ನಿಯಮವೂ ಇಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದೇ ವಸ್ತು ಭಯಕ್ಕೂ ಕ್ರೋಧಕ್ಕೂ ಕಾರಣ ವಾಗಬಹುದು; ಕಣ್ಣೀರು ಶೋಕವನ್ನೂ ತೋರಿಸಬಹುದು, ಹರ್ಷವನ್ನೂ ತೋರಿಸ ಬಹುದು; ಔತ್ಸುಕ್ಯ ರತಿಯಲ್ಲೂ ಮೂಡಬಹುದು, ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲೂ ಮೂಡಬಹುದು. ಇದನ್ನು ೨೦ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದಕಾರಣ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿ ಗಳನ್ನು ಜೊತೆಗೊಳಿಸಿ ಕಥೆ ಕಟ್ಟುವಾಗ, ಪ್ರಕೃತವಾದ ಭಾವವನ್ನು ಇವು ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಯೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕವಿ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಭಾವವೋ ಅನುಭಾವವೋ ಒಂದು ಮಾತ್ರ ವರ್ಣಿತವಾಗಿ ದ್ದರೂ ಪ್ರಕರಣಬಲದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಥಟ್ಟನೆ ಸ್ಫುರಿಸುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ದೋಷವೇನೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೂ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಏಕಾಗ್ರವಾಗಿ ಒಂದೇ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಗ. ಈ ಸಂಯೋಗ ದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಅದರ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ.

ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಸಾಂಖ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ನೆಂದು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದೆವಷ್ಟೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ನಿರೂಪಣೆ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ವೇದಾಂತ ತತ್ತ್ವದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.[19] ವೇದಾಂತದ ಮೇರೆಗೆ, ಆತ್ಮವು ಸ್ವಯಂಪ್ರಕಾಶವುಳ್ಳದ್ದು. ಆನಂದಸ್ವರೂಪಿಯಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಆತ್ಮವನ್ನು ಅವಿದ್ಯೆ ಆವರಿಸಿರುತ್ತದೆ; ಕಾಮಕರ್ಮಗಳು ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಆತ್ಮವು ಸಂಸಾರಿಗೆ ಸ್ವಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಆವರಣ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಂಗವಾದರೆ ಆತ್ಮವು ಸ್ವಪ್ರಕಾಶದಿಂದ ಬೆಳಗಿ ಆನಂದಮಯವಾಗಿ

---

[19] ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಾದ "ಆಭಾಸವಾದ"ಕ್ಕೂ ವೇದಾಂತಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಕೆ ಯುಂಟು, ಭೇದವೂ ಉಂಟು. ಆಭಾಸವಾದದಂತೆ ರಸಾನುಭವದ ರಹಸ್ಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ನಿರೂ ಪಿಸುವುದಾಗಲಿ, ವೇದಾಂತಕ್ಕೂ ಇದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಭೇದಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ ವಾಗಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕುತೂಹಲವುಳ್ಳವರು. K. C. Pandey : *Comparative Aesthetics*, Vol. I : *Indian Aesthetics*—ಈ ಗ್ರಂಥದ ಎರಡು ಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸ ಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಬಹುಶಃ ಮೀಮಾಂಸಕನಾಗಿದ್ದರೂ (ಹಿಂದೆ ಪು. ೮೦ ನೋಡಿ) ರಸವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಂಖ್ಯ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವೆಂದೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು.

ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. "ಸರ್ವಥಾ ರಸನಾತ್ಮಕವೀತವಿಘ್ನಪ್ರತೀತಿಗ್ರಾಹ್ಯೋ ಭಾವ ಏವ ರಸಃ. ತತ್ರ ವಿಘ್ನಾಪಸಾರಕಾ ವಿಭಾವಾದಿಪ್ರಭೃತಯಃ"[20] ಎಂದು ಅವನ ಹೇಳಿಕೆ. ಇದುವರೆಗೆ ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಸಪ್ತವಿಘ್ನಗಳೇ ಇಲ್ಲಿಯ ತಡೆಗಳು; ಇವು ತೊಲಗಿದ ಕೂಡಲೆ, ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವ ಭಾವವು ಶುದ್ಧ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗಿ ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದದಂತೆಯೇ ರಸಾಸ್ವಾದವೂ ಕೇವಲ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗತಕ್ಕದ್ದು; ಅದರಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೊಂದರ ಅರಿವು ತಲೆಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಜೀವನ ಸಂಸಾರದ ಕ್ಲೇಶಚಾಂಚಲ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲಾದರೂ ಬಿಡುಗಡೆಹೊಂದಿ ಅಪೂರ್ವವಾದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸಾಸ್ವಾದವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ "ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದ ಸದೃಶ" ಎಂಬ ಹೊಗಳಿಕೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯಬಾರದು. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದಲ್ಲಿ ಅವಿದ್ಯೆ, ಕಾಮ, ಕರ್ಮ— ಈ ಮೂರೂ ಹರಿಯಬೇಕು. ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಕಾಮವೂ ಕರ್ಮವೂ ತೊಲಗಿರುವುದೆಂದು ನಾವು ಬಲ್ಲೆವು. ಸಾಂಸಾರಿಕವಾದ ರಾಗದ್ವೇಷಾದಿಗಳಾಗಲಿ, ಇಷ್ಟವಾದದ್ದನ್ನು ಗಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಇಷ್ಟವಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಅಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಲಿ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕಭಾವಕ್ಕೂ ರಸಕ್ಕೂ ಇದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ದೃಢವಾದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಮಾತ್ರ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಇನ್ನೂ ದೊರೆತಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಅವನ ಅವಿದ್ಯೆ ಇನ್ನೂ ಹರಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವನ್ಮುಕ್ತನಾದಲ್ಲಿ ಅವಿದ್ಯೆಯೂ ನಿವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಲ್ಲ ಬ್ರಹ್ಮಮಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. "ದೇಹಾಭಿಮಾನವು ಜಗುಳಿ, ಪರಮಾತ್ಮನ ಅರಿವಾದ ಬಳಿಕ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಹರಿದರೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿಯೊದಗುತ್ತದೆ"[21]; ಆನಂದಾನುಭವ ನಿರಂತರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಗೋಚರಿಸಿದ ಹೊರತು ಅವನ ಕಾಮಕರ್ಮಗಳ ಬಂಧನ ಹರಿಯುವುದಿಲ್ಲ; ಅವು ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಇರುತ್ತವೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಆನಂದಾನುಭವ.[22]

---

20 "ಎಂತೂ ವಿಘ್ನಗಳು ತೊಲಗಿ ಅರಿವಾಗುವ ಆಸ್ವಾದಮಯವಾದ ಭಾವವೇ ರಸ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸತಕ್ಕವು ವಿಭಾವಾದಿಗಳು" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೮೦).

21 ದೇಹಾಭಿಮಾನೇ ಗಲಿತೇ ವಿಜ್ಞಾತೇ ಪರಮಾತ್ಮನಿ |
ಯತ್ರ ಯತ್ರ ಮನೋ ಯಾತಿ ತತ್ರ ತತ್ರ ಸಮಾಧಯಃ || ('ವಾಕ್ಯಸುಧಾ', ೩೦).

22 ರಸಾನುಭವಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಅವಿದ್ಯೆ ಹರಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ವೇದಾಂತಕ್ಕೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು, M. Hiriyanna : Indian Aesthetics' (*POC*, Poona, Vol. II, ೨೪೦—೧)=*Art Experience*, pp. ೯—೧೦ ನೋಡಿ. Pancapagesa Sastri : *The*

ರಸಾನುಭವವು ಸುಖೈಕಸ್ವರೂಪವಾದದ್ದೆಂದು ಇದುವರೆಗೂ ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದೆವು; ಆದಕಾರಣವೇ ಇದನ್ನು "ಆಸ್ವಾದ," "ಆನಂದ" ಎಂದು ಕರೆಯುವರೆಂದೂ ನೋಡಿದೆವು. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ರತಿ, ಉತ್ಸಾಹ, ಹಾಸ ಮೊದಲಾದವುಗಳಂತೆ ಸುಖಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ರಸವೂ ಸುಖಸ್ವರೂಪವೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು; ಆದರೆ, ಶೋಕ, ಜುಗುಪ್ಸೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಂತೆ ಅದು ದುಃಖದಾಯಕವಾಗಿರುವಾಗ ಅದರ ರೂಪಾಂತರವಾದ ರಸವನ್ನು ಸುಖಮಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಹೇಗೆ?—ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅನೇಕರನ್ನು ಬಾಧಿಸಿದೆ. ಈ ವಾದವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೂಡಿ ರಸಗಳನ್ನು ಸುಖಾತ್ಮಕ, ದುಃಖಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಎರಡು ಗುಂಪಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದವರು 'ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ' ಕಾರರಾದ ರಾಮಚಂದ್ರ ಗುಣಚಂದ್ರ ಸೂರಿಗಳು. ಅವರ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿ ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗಬಹುದು:

"ರಸವು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರರೂಪವಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರತಕ್ಕದ್ದು. ಯಥಾಸಂಭವವಾಗಿ ಸುಖದುಃಖ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವುದೇ ರಸ. ಅಲ್ಲಿ, ಇಷ್ಟವಾದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ರೂಪಸಂಪನ್ನವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗತಕ್ಕ ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ವೀರ, ಅದ್ಭುತ, ಶಾಂತ — ಈ ಐದು ಸುಖಾತ್ಮಕ. ಅನಿಷ್ಟವಾದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ಬೀಭತ್ಸ, ಭಯಾನಕ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ದುಃಖಾತ್ಮಕ. ಎಲ್ಲ ರಸಗಳೂ ಸುಖಾತ್ಮಕವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅನುಭವವಿರುದ್ಧ. ಮುಖ್ಯವಾದ [ಎಂದರೆ ಲೋಕಗೋಚರವಾದ] ವಿಭಾವಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡದ್ದರ ವಿಷಯ ಹಾಗಿರಲಿ; ಕಾವ್ಯ ನಾಟ್ಯಗಳ ವಿಭಾವಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಭಯಾನಕವೋ ಬೀಭತ್ಸವೋ ಕರುಣವೋ ರೌದ್ರವೋ ಕೂಡ, ರಸಾಸ್ವಾದ ಮಾಡುವವರನ್ನು ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದೊಂದು ಕ್ಲೇಶಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣವೇ ಭಯಾನಕಾದಿಗಳಿಂದ ಸಮಾಜವು ಉದ್ವೇಗಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸುಖಾಸ್ವಾದದಿಂದ ಉದ್ವೇಗ ಸಂಭವಿಸುವುದುಂಟೆ? ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಮತ್ಕಾರ ಕಾಣಬರುವುದಲ್ಲ — ಎಂದರೆ, ಅದು ಒದಗುವುದು ರಸಾಸ್ವಾದ ನಿಂತಾಗ; ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕವಿನಟರ ಶಕ್ತಿಕೌಶಲದ ಮೂಲಕ. ಶತ್ರು [ತಮ್ಮ] ತಲೆಯನ್ನು ಕತ್ತರಿಸುವಾಗ ಕೂಡ ಅವನ ಪ್ರಹಾರಕೌಶಲವನ್ನು ನೋಡಿ ಶೌರ್ಯಾಭಿಮಾನಿಗಳು ವಿಸ್ಮಯಪಡುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಕವಿನಟರ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಉಂಟಾಗಿ ಸರ್ವಾಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಹ್ಲಾದಕಾರಿಯಾದ ಇದೇ [ಬಗೆಯ] ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಮೋಸಹೋಗಿ, ದುಃಖಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಕರುಣಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಮಾನಂದರೂಪತ್ವವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಆಸ್ವಾದಕ್ಕೇ ಆಸೆಪಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಕೂಡ ಇತ್ತ ಕಡೆ ಪ್ರವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಗಳಾದರೋ ಸುಖದುಃಖಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿ ರಾಮಾದಿಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಸುಖದುಃಖಾತ್ಮಕವಾದ ರಸಗಳಿಂದ ಅನುವಿದ್ಧವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಕಟ್ಟುವರು. ಪಾನಕದ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಖಾರದ

---

philosophy of Aesthetic Pleasure, pp. ೨೪೩-೪ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ವಿಚಾರ ಬಂದಿದೆ; ಆತ್ಮದ ಆವರಣಗಳಿಗೂ ರಸವಿಘ್ನಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಈ ಲೇಖಕರು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ರುಚಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಸುಖಗಳು ದುಃಖದ ಆಸ್ವಾದದಿಂದ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸವಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿದ್ದು, ದ್ರೌಪದಿಯ ಕೇಶಾಂಬರಗಳನ್ನು ಸೆಳೆದದ್ದು, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ಚಂಡಾಲನಿಗೆ ದಾಸನಾದದ್ದು, ರೋಹಿತಾಶ್ವನು ಸತ್ತದ್ದು, ಲಕ್ಷ್ಮಣನನ್ನು ಶಕ್ತ್ಯಾಯುಧ ಭೇದಿಸಿದ್ದು ['ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ'ದಲ್ಲಿ] ಮಾಲತಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ತೊಡಗಿದ್ದು—ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಸುಖಾಸ್ವಾದವೆನ್ನುವುದು ತಾನೆ ಯಾವುದು? . . . ಬಂಧು ವಿನಾಶಾದಿಗಳಿಂದ ದುಃಖಗೊಂಡವರಿಗೆ ಕರುಣದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸುಖಾಸ್ವಾದ ಉಂಟಾಗುವುದೋ ಅದು ಕೂಡ ದಿಟವಾಗಿ ದುಃಖವೇ ಸರಿ. ದುಃಖಿತನು [ಬೇರೆಯ] ದುಃಖಿತರ ವೃತ್ತಾಂತದಿಂದ ಸುಖವುಂಟೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ; ಸಂತೋಷದ ವಾರ್ತೆಯಿಂದ ಉಮ್ಮಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕರುಣಾದಿಗಳು ದುಃಖಾತ್ಮಕಗಳೆ ಸರಿ. ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರವಾದರೆ ತಾಪಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ದುಃಖರೂಪವಾದರೂ, ಸಂಭೋಗವೊದಗಬಹುದೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯಾಶೆಯನ್ನು ಒಳಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಸುಖಾತ್ಮಕ. . ."[23]

ಈ ಬರೆವಣಿಗೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ; ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದುವರೆಗೆ ನಾವು ಮಾಡಿರುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡರೆ ಇದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲಾರದೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ದೊಡ್ಡ ದೋಷವೇನೆಂದರೆ—ಲೋಕಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯನಾಟ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೂ, ಲೌಕಿಕಭಾವಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯನಾಟ್ಯರಸಕ್ಕೂ ಇರುವ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಭೇದವನ್ನೇ 'ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ'ಕಾರರು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ, ಉದಿಸತಕ್ಕದ್ದು ಸಾಂಸಾರಿಕ ಶೋಕವೂ ಅಲ್ಲ, ಸಾಂಸಾರಿಕ ರತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಇದ್ದದ್ದು ಮೊದಲು ಲೌಕಿಕಭಾವದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಹಾಗೆಯೇ ಇದ್ದು ಆ ಬಳಿಕ ರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡುಹೊಂದುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಅವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ, ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ರಸವೂ ಕೂಡ ಲೌಕಿಕದಶೆಯನ್ನು ಮೊದಲಲ್ಲಾಗಲಿ, ಮಧ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಮುಟ್ಟಲಾರದು, ಮುಟ್ಟಬಾರದು. ಲೋಕದ ರತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಭೋಗದ ಆಶೆಯೂ, ಲೋಕದ ಶೋಕದಲ್ಲಿ ಅದು ತಪ್ಪಿಹೋಯಿತೆಂಬ ವ್ಯಥೆಯೂ ಬೆರೆದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಆಶೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ಈ ವ್ಯಥೆಯೂ ಇಲ್ಲ; ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಿವೃತ್ತಿರೂಪವಾದ ಕಾರ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಕಾಮುಕರ್ಮಗಳಿಲ್ಲದ ಬಳಿಕ ದುಃಖವೆಲ್ಲಿ ಬಂತು?

ಇದರ ಮೇಲೆ ದುಃಖ ಎಂದರೇನು? ಚಿತ್ತದ ಚಾಂಚಲ್ಯವೇ ದುಃಖ; ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ನೆಲೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಅದು ಇಲ್ಲಿಂದಲ್ಲಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದಿಲ್ಲಿಗೆ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಅಲೆದಾಡುತ್ತಿರುವುದೇ ದುಃಖ. ರಸ ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ; ಅದರ ಅನುಭವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತವು ತಾನು ತನ್ನದು ಅನ್ಯರದು ಎಂಬುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆತು ಭಾವನಾಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಕಾಗ್ರವಾಗಿ ಮಗ್ನ

23 'ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ', ಪು. ೧೫೯.

ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಏಕಾಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ದುಃಖವುಂಟೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ?[24] ಕರುಣ ಭಯಾನಕ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ರಸವು ಪ್ರತೀತವಾಗುವಾಗ ದುಃಖಪಡುವೆವೆಂದೂ, ಅದು ನಿಂತಾಗ ಕವಿನಟರ ಕೌಶಲಾದಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಆನಂದಿಸುವೆವೆಂದೂ ಹೇಳುವುದು ಅನುಭವಸಮ್ಮತವಲ್ಲ; ಆ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಶೃಂಗಾರ ವೀರ ಮೊದಲಾದ ಸುಖಾತ್ಮಕವಾದ ರಸ ಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಕೌಶಲಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದಲೇ ಏಕೆ ಆನಂದಿಸಬಾರದು? ಅಲ್ಲಿ ದುಃಖದ ಮಿಶ್ರಣವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಆನಂದವು ದ್ವಿಗುಣವಾಗಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಆದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ರಸಜ್ಞರ ಅನುಭವದ ವಿಷಯ ವೇನೆಂದರೆ, ಕರುಣವು ಹೃದಯವನ್ನು ತಟ್ಟುವಷ್ಟು ಶೃಂಗಾರವೀರಾದಿಗಳೂ ತಟ್ಟ ಲಾರವು.[25] ಕರುಣರಸದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಕ್ಲೇಶವಿದ್ದರೆ ಜನರೇಕೆ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು? ಸೀತಾವನವಾಸದ ಕಥೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪುರಾಣ ಹೇಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು? ದುಡ್ಡು ಕೊಟ್ಟು ಚೇಳಿನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕುಟುಕಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾರೆಯೆ?

ಹಾಗಾದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಆನಂದ ಯಾವುದು? ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ದುರವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಸೀತೆಯ ಸಂಕಟವನ್ನೂ ನೋಡಿ ನಾವು ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಕುಣಿದಾಡುತ್ತೇವೆಯೆ?— ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಕಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಆನಂದವೆಂದರೆ ಉಪಭೋಗದಿಂದ, ಇಷ್ಟಸಾಧನೆ ಯಿಂದ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಸುಖವಲ್ಲ. ಮದ್ಯಪಾನ ಮಾಡಿದವನು ಪಡೆಯುವ ಸುಖದಿಂದ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನಿ ಪಡೆಯುವ ಸುಖದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಸುಖದ ತಿರುಳೂ ಒಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಸುಖದ ಸಾಧನಸಾಮಗ್ರಿ, ಸುಖಾನುಭವದ ಕಾಲಪರಿಮಾಣ, ಅದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗಾಗುವ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಮುಂದಿನ ಪರಿಣಾಮ — ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸುಖವು ನೀಚವಾಗುತ್ತದೆ, ಉತ್ತಮವಾಗುತ್ತದೆ; ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ, ತ್ಯಾಜ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಸುಖವು, ಈಗಾಗಲೇ ನೋಡಿರುವಂತೆ, ವಿಷಯಸುಖವಲ್ಲ; ಅದು ಭಾವನಾಲಭ್ಯವಾದದ್ದು. ಚಿತ್ತವಿಶ್ರಾಂತಿಯೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ.[26] ರಸಾಸ್ವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು

---

24 "ತತ್ರ ಸರ್ವೇ ಅಮೀ ಸುಖಪ್ರಧಾನಾಃ. ಸ್ವಸಂವಿಚ್ಚರ್ವಣರೂಪಸ್ಯ ಏಕಘನಸ್ಯ ಪ್ರಕಾಶಸ್ಯ ಆನಂದಸಾರತ್ವಾತ್....ಅವಿಶ್ರಾಂತಿರೂಪತ್ವೈವ ದುಃಖಂ. ತತ ಏವ ಕಾಪಿಲೈಃ ದುಃಖಸ್ಯ ಚಾಂಚಲ್ಯ ಮೇವ ಪ್ರಾಣತ್ವೇನ ಉಕ್ತಂ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೮೨)—ಇದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ.

25 ಶೃಂಗಾರೇ ವಿಪ್ರಲಂಭಾಖ್ಯೇ ಕರುಣೇ ಚ ಪ್ರಕರ್ಷವತ್ |
ಮಾಧುರ್ಯಮಾರ್ದ್ರತಾಂ ಯಾತಿ ಯತಸ್ತತ್ರಾಧಿಕಂ ಮನಃ ||

ಎಂಬ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಕಾರಿಕೆಯನ್ನೂ (೨. ೯) "ಸಂಭೋಗಶೃಂಗಾರಾತ್ ಮಧುರ ತರೋ ವಿಪ್ರಲಂಭಃ ತತೋಽಪಿ ಮಧುರತಮಃ ಕರುಣಃ" ಎಂಬ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಉಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

26 "ಹ್ಲಾದಃ ಸ್ವವಿಶ್ರಾಂತಿಲಕ್ಷಣ ಆನಂದಃ" ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ತಿರುವೇಂದ್ರಂ ಸಂಸ್ಕರಣ, ಪು. ೫, ವ್ಯಾಖ್ಯಾ).

ಲೌಕಿಕವಾದ ಕ್ಲೇಶಕಾರ್ಪಣ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಅಪೂರ್ವವೂ ಸಂಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕರುಣರಸದ ಅನುಭವದಲ್ಲೂ ಈ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಉಂಟೇ ಉಂಟು. ಆದಕಾರಣವೇ ಅದು ಆನಂದಮಯ.

ಕರುಣರಸದ ಅನುಭವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಕಣ್ಣು ಹನಿಗೂಡುವುದಷ್ಟೆ; ಇದು ಶೋಕದ ಸಂಕಟದಿಂದ ಉದಿಸಿದ್ದಲ್ಲವೆ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಕೇಳುವುದುಂಟು. ಇದು ಆನಂದಾಶ್ರುವೇ ಹೊರತು ದುಃಖಾಶ್ರುವಲ್ಲ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಉತ್ತರ ಹೇಳುವುದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಮೇಲಿನ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಇದು ಸರಿಯಾದ ಸಮಾಧಾನವಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಆನಂದಬಾಷ್ಪವಾಗಿದ್ದರೆ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳ ಅನುಭವಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಬಾಷ್ಪವೇ ಉಕ್ಕಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇತರ ಅನೇಕ ರಸಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಾಗ ಯಾವ ಕಣ್ಣೀರೂ ಸುರಿಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ರಸಿಕರು ಬಲ್ಲರು. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಯೇನೆಂದರೆ, ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಹೃದಯನು ಅನುಶೀಲನಮಾಡುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಸಮುಚಿತವಾದ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳಿಂದ ಅವನ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ರಸರೂಪದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರ ಗೊಂಡಾಗ ಆ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ, ಅದರ ಉತ್ಕಟಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾದ ಕಂಬನಿ, ರೋಮಾಂಚ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಶಾರೀರಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಂಬನಿ ಲೌಕಿಕದುಃಖದಿಂದ ಉದಿಸಿತೆಂದಾಗಲಿ, ಈ ರೋಮಾಂಚ ಲೌಕಿಕಸುಖದಿಂದ ಎದ್ದಿತೆಂದಾಗಲಿ ಹೇಳಿದರೆ, ರಸದ ಅವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ನಾವು ಮರೆತಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ನಾವು ನೋಡಿರುವಂತೆ, ವಿಭಾವಾನು ಭಾವಾದಿಗಳ ಅರಿವು ರಸಾನುಭವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಇರುವುದರಿಂದ, ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂ ಪಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ರಸದಲ್ಲಿಯೂ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೊದಗು ತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣವೇ ಕರುಣ, ವಿಪ್ರಲಂಭಶೃಂಗಾರ ಈ ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತವು ಕರಗಿಹೋದಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ; ವೀರ ರೌದ್ರಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ತವು ದೀಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ಮಾಧುರ್ಯ, ಓಜಸ್ಸು ಎಂಬ ಗುಣಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು[27] ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.[28]

ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇನ್ನು ಬೆಳಸದೆ, ಲೋಕದಲ್ಲಿ ದುಃಖಿಗೊಳಿಸುವ ಕಾರಣಸಾಮಗ್ರಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಹ್ಲಾದಕಾರಿಯಾದ ವಿಭಾವಾದಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಮರಿ ಸುವ ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ ವಿರಮಿಸೋಣ:

"ಅಸ್ಮನ್ಮತೇ ಸಂವೇದನಮೇವ ಆನಂದಘನಂ ಆಸ್ವಾದ್ಯತೇ. ತತ್ರ ಕಾ ದುಃಖಾ ಶಂಕಾ. ಕೇವಲಂ ತಸ್ಯೈವ ಚಿತ್ರತಾಕರಣೇ ರತಿಶೋಕಾದಿ ವಾಸನಾವ್ಯಾಪಾರಃ ತದುದ್ಬೋಧನೇ ಚ ಅಭಿ ನಯಾದಿ ವ್ಯಾಪಾರಃ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೯೨)—ಇದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

[27] ಹಿಂದೆ ೧೫೧-೨ನೆಯ ಪುಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

[28] ಕೆಲವು ರಸಗಳು ದುಃಖಾತ್ಮಕವೆ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ P. Pancapagesa Sastri : *The Philosophy of Aesthetic Pleasure*, ಪು. ೧೯೬-೨೦೩ ನೋಡಿ.

ಕಡುಪಿಂ ಕೂರಾನೆ ಕಾಟ್ಕಿರ್ಚಡವಿ ಬಱಿಸಿಡಿಲ್ ಬಳ್ಳಿಮಿಂಚೆಂಬಿವೆಲ್ಲಂ
ಪಡೆಗುಂ ನೋಟ್ಪರ್ಗೆ ಮೇಣುಬ್ಬೆಗದೊದವನವೇ ಮತ್ತಮೊಳ್ಗಬ್ಬದೊಳ್ ಬಂ|
ದೊಡನೊಳ್ಪಂ ಪೆತ್ತು ಮಾಟ್ಕುಂ ಸಹೃದಯಹೃದಯಾಹ್ಲಾದಮಂ ನಾಡೆಯಂತಾ
ದೊಡಮಳ್ಕೇಂ ಕಬ್ಬಿಗರ್ ತಾಮಘಟಿತಘಟನಾನೂತನ ಬ್ರಹ್ಮರಲ್ತೇ||

('ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜವಿಜಯ', ೧. ೫)

ಇದುವರೆಗಿನ ವಿಚಾರವೆಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೇ ಆಯಿತು. ಇನ್ನುಳಿದವರು —ಕಥಾಪುರುಷರು, ನಟನಟಿಯರು ಮತ್ತು ಕವಿ. ಕಥಾಪುರುಷರಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದವುಂಟೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೇ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅವರು ಸಾಂಸಾರಿಕ ಭಾವಗಳಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತರಾಗಿ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದರಿಂದ ತಾನೇ ಒಂದು ಕಥೆ ಹುಟ್ಟುವುದು. ನಟರಿಗೋ ಎಂದರೆ, ಅವರು ಸಹಜವೂ ಅಭ್ಯಾಸಾಯತ್ತವೂ ಆದ ಕೌಶಲದಿಂದ, ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭಾವವೂ ಉದ್ರೇಕಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನುಳ್ಳವರಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲರು. ತಾವು ವಹಿಸಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬಲು ಮಟ್ಟಿನ ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಅನುಭವಿಸುವಾಗಲೂ ಅದು ವಿಶ್ರಾಂತಿರೂಪವಾದ ರಸಾಸ್ವಾದವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ನಟರಿಗೆ ಭಾವದ ಉತ್ಕಟಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಗ್ರತೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ.[29] ಇದರ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಚರ್ಚೆ ನಮಗೆ ಅಪ್ರಕೃತ.

ಕವಿಯ ಅನುಭವದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೀಗೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸುವಹಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕನ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕವಿಯ ರಸಾನುಭವವೇ ಮೂಲಾಧಾರ.

ಯಥಾ ಬೀಜಾದ್ಭವೇದ್ವೃಕ್ಷೋ ವೃಕ್ಷಾತ್ ಪುಷ್ಪಂ ಫಲಂ ಯಥಾ |
ತಥಾ ಮೂಲಂ ರಸಾಃ ಸರ್ವೇ ತೇಭ್ಯೋ ಭಾವಾ ವ್ಯವಸ್ಥಿತಾಃ ||

('ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ೬. ೩೮)

"ಹೇಗೆ ಬೀಜದಿಂದ ಮರವೂ, ಹೇಗೆ ಮರದಿಂದ ಹೂವೂ ಹಣ್ಣೂ ಉಂಟಾಗುವುವೋ ಹಾಗೆ ರಸಗಳೇ ಮೂಲ; ಎಲ್ಲ ಭಾವಗಳೂ ಅವುಗಳಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗುತ್ತವೆ."— ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಈ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ: "...ಕವಿಗತವಾದ ರಸವು ಮೂಲಬೀಜದಂತೆ: ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೇ ಸಮ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆನಂದವರ್ಧನಾಚಾರ್ಯನು — 'ಕವಿ ರಸಿಕನಾದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ

[29] ನಟನಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದವಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ:

"........ಕಿಂಚಿನ್ನ ರಸಂ ಸ್ವದತೇ ನಟಃ |
ಸಾಮಾಜಿಕಾಸ್ತು ಲಿಹತೇ ರಸಾನ್ ಪಾತ್ರಂ ನಟೋ ಮತಃ ||

('ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ', ೭, ೧೩೭೧)

ಆದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವಂತಿದೆ ; ಮಾಲವಿಕೆಯ ನಾಟ್ಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ "ತನ್ಮಯತ್ವಂ ರಸೇಷು" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ ('ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ', ೨. ೮).

ವಿಶ್ವವೇ ರಸಮಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಅವನು ವಿರಕ್ತನಾದರೆ ಅದೆಲ್ಲವೂ ನೀರಸವಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು.[30] ಆದಕಾರಣ ಕಾವ್ಯವು ವೃಕ್ಷದಂತೆ. ನಟರ ಅಭಿನಯ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಾಪಾರವು ಅದರ ಹೂವಿನಂತೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಹಣ್ಣಿನಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕರ ರಸಾಸ್ವಾದ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಶ್ವವೇ ರಸಮಯ." ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಹೀಗೆ: ಸಾಮಾಜಿಕನು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ರಸಪರವಶನಾಗುವಂತೆ, ಕವಿ ಲೋಕವೃತ್ತವನ್ನು ನೋಡಿ ಪರವಶನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸರಿಯಾದ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಪರಿಭಾವಿಸುವವರಿಗೆ ಲೋಕವೇ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ನಾಟಕ, ಸುಂದರವಾದ ಕಾವ್ಯ.[31] ಇಲ್ಲಿ ತಾನು ಅನುಭವಿಸಿದ ರಸವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ಜೋಡಿಸಿ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದಕಾರಣ ಈ ಎಲ್ಲ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೂ ಅವನೇ ಉದ್ಗಮಸ್ಥಾನ. ಕವಿ ರಸಮಗ್ನದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳೇ ಉದಿಸಲಾರವು.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತದೆ: ಕವಿಯ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಭಾವ ಯಾವಾಗಲೂ ಕಾವ್ಯರೂಪವನ್ನು ತಾಳುವುದೇ ಇಲ್ಲವೆ? ಅವನು ಎಷ್ಟೋವೇಳೆ ತನ್ನ ಹೃದಯದ ಹಂಬಲವನ್ನು ಪ್ರೇಯಸಿಗೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿವೇದಿಸುತ್ತಾನೆ; ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಕಟವನ್ನು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸ್ವವಿಷಯದ ವರ್ಣನೆಗೆ ಲೌಕಿಕಭಾವವೇ ಪ್ರೇರಕವಲ್ಲವೆ?— ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದು ಕಠಿನ. ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿಗೆ ಚಿತ್ರಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ವಾಗ್ವಿಲಾಸಗಳೂ ವಿಧೇಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಅವು ಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ. ಪ್ರೇಮವೋ ಶೋಕವೋ ಪ್ರಬಲವಾದಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಾಯಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯರೀತಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿಸುತ್ತದೆ; ಕವಿಯ ಬಾಯಿಂದ ರಮ್ಯವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕರುಳಿನ ಕೂಗಾಗಿ ಹೊರಬಿದ್ದ ಮಾತು, ಎಂದರೆ ಕವಿಯ ಲೌಕಿಕಭಾವದ ಕಾರ್ಯ, ಆ ಬಳಿಕ ಪರಿಭಾವಿಸತಕ್ಕವರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಹುದು. ಅದೇಕೆ; ಭಾವಾವೇಶದಲ್ಲಿ ಹೊರಟ ಮಾತುಗಳನ್ನು ವಕ್ತೃವೇ ಆ ಬಳಿಕ ಗಮನಿಸಿ, ಇದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಸಾಮಾಜಿಕನಂತೆ ಸವಿದು ಮೆಚ್ಚಬಹುದು. ಬೇಡನ ಬಾಣದಿಂದ ಕ್ರೌಂಚಪಕ್ಷಿಗಳ ಜೋಡಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹತವಾಗಲು ಇನ್ನೊಂದು ಕೂಗಿಕೊಂಡ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ವಾಲ್ಮೀಕಿಗೆ ಆದದ್ದು ಹೀಗೆಯೇ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಶೋಕಭರದಲ್ಲಿ,

---

[30] ಶೃಂಗಾರೀ ಚೇತ್ ಕವಿಃ ಕಾವ್ಯೇ ಜಾತಂ ರಸಮಯಂ ಜಗತ್ |
ಸ ಏವ ವೀತರಾಗಶ್ಚೇತ್ ನೀರಸಂ ಸರ್ವಮೇವ ತತ್ ‖ ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೨೨೨)

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಈ ಶ್ಲೋಕದ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ' ಯಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ಲೋಕವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಪೂರ್ಣಾನುವಾದವನ್ನು ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ "ಶೃಂಗಾರಿ'' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸ್ತ್ರೀವ್ಯಸನಿ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ; ಶೃಂಗಾರ ಶಬ್ದವು ರಸಕ್ಕೆ ಉಪಲಕ್ಷಣ.—ಈ ವಿಷಯವನ್ನು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನ'ದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ವಿಶದಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

[31] ಈ ಗ್ರಂಥದ ೧೨ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ.

ಮಾ ನಿಷಾದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಂ ತ್ವಮಗಮಃ ಶಾಶ್ವತೀಃ ಸಮಾಃ|
ಯತ್ ಕ್ರೌಂಚಮಿಥುನಾದೇಕಮವಧೀಃ ಕಾಮಮೋಹಿತಂ ||[32]

ಎಂಬ ಉಕ್ತಿ ಅವನ ಬಾಯಿಂದ ಹೊರಟಿತು. ಆ ಬಳಿಕ ಹೀಗೇಕೆ ಆಯಿತು ಎಂದು ಚಿಂತಿಸಿ ನೋಡುವಾಗ ತನ್ನ ಮಾತು ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಶ್ಲೋಕವಾಗಿರುವುದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಯಿತು.[33]

ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಕೇವಲ ಲೌಕಿಕಭಾವವೇ ಕಾವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮುವುದು ಅಪೂರ್ವ. ಭಾವದ ಅತಿ ತೀವ್ರಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಮಾತೇ ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ; ಒಂದು ವೇಳೆ ಹೊರಟರೂ ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬುದರ ಅರಿವು ಆಡುವವನಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುವಾಗ — ಪ್ರತಿಭೆಯ ಉಜ್ಜ್ವಲಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆವೇಶಗೊಂಡು ಬರೆಯುವಾಗ ಕೂಡ — ತಾನು ಏನನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸದೆ, ಅದರ ರೂಪದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡದೆ, ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಮೇಲೆ, ಭಾವನಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಲೋಕವೃತ್ತವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆಯೇ ಸ್ವಕೀಯವೃತ್ತವನ್ನೂ ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಕವಿಗೆ ಉಂಟು. ಅವನು ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನೇ ತಾನು ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡಬಲ್ಲನು. ತನ್ನ ಪ್ರೇಮ ಶೋಕಗಳನ್ನೇ, ಹರ್ಷವಿಷಾದಗಳನ್ನೇ ರಸವಾಗಿ ಸವಿಯಬಲ್ಲನು; ಆ ಸವಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಒದಗಿಸಿಕೊಡಬಲ್ಲನು. ಹೀಗೆ ಕೃತಿಗಳು ಹೊಮ್ಮುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕವಿಯ ರಸಾನುಭವದಿಂದ. ಅವುಗಳ ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ರಸಾನುಭವ. "ತೇನ ರಸಮಯಮೇವ ವಿಶ್ವಂ."

---

[32] 'ರಾಮಾಯಣ', ೧. ೨. ೧೫. ಇಲ್ಲಿ ಶೋಕವೇ ಶ್ಲೋಕವಾಯಿತೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನೂ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾನೆ: "........ನಿಷಾದವಿದ್ಧಾಂಡಜದರ್ಶನೋತ್ಥಃ ಶ್ಲೋಕತ್ವಮಾಪದ್ಯತ ಯಸ್ಯ ಶೋಕಃ" ('ರಘುವಂಶ', ೧೪. ೭೦).

[33] ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಗೆ ಕ್ರೌಂಚಪಕ್ಷಿಯೇ ವಿಭಾವವಾಯಿತು; ಅದರ ಕೂಗೇ ಅನುಭಾವವಾಯಿತು; ಹೃದಯ ಸಂವಾದಬಲದಿಂದ ಅವನು ಕರುಣರಸವನ್ನೇ ಸವಿದನು; ಅದು ತುಂಬಿ ಹೊರಸೂಸಿದಾಗ ಅಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಹೊರಟದ್ದು ಈ ಶ್ಲೋಕ ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೨೭).

೨೩. ರಸಪ್ರಭೇದಗಳು

ಎಲ್ಲ ರಸಗಳ ಸಾರವೂ ಒಂದೇ ಆದರೂ, ಅನುಭವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳು ಸಂವಲಿತವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಒಂದೊಂದರ ರುಚಿಯಲ್ಲೂ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಲದ ಹಣ್ಣಿನ ಪಾನಕ, ನಿಂಬೆಯ ಹಣ್ಣಿನ ಪಾನಕ, ಸೊಗದೆಯ ಬೇರಿನ ಷರಬತ್ತು — ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಪಾನಕಗಳೇ; ಎಲ್ಲವೂ ಸಿಹಿಯೇ. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದರ ಸವಿಯಲ್ಲೂ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವುಂಟಲ್ಲವೆ? ಇದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಸಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಭರತನು ಎಂಟು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಎಂಟು ರಸಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಶೃಂಗಾರಹಾಸ್ಯಕರುಣಾ ರೌದ್ರವೀರಭಯಾನಕಾಃ |
ಬೀಭತ್ಸಾದ್ಭುತಸಂಜ್ಞೌ ಚೇತ್ಯಷ್ಟೌ ನಾಟ್ಯೇ ರಸಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ ||
(' ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ೬.೧೫)

ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ರತಿ; ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಸ; ಕರುಣಕ್ಕೆ ಶೋಕ, ರೌದ್ರಕ್ಕೆ ಕ್ರೋಧ, ವೀರಕ್ಕೆ ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯಾನಕಕ್ಕೆ ಭಯ, ಬೀಭತ್ಸಕ್ಕೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ, ಅದ್ಭುತಕ್ಕೆ ವಿಸ್ಮಯ. ಈ ಎಂಟು ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಬಣ್ಣ ಯಾವುದು, ಅಧಿದೈವ ಯಾವುದು, ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳೂ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳೂ ಯಾವುವು, ಅಭಿನಯಕ್ರಮವೇನು — ಈ ಮೊದಲಾದದ್ದನ್ನು ಭರತನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈಚಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರದ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರ ಪ್ರಭೇದಗಳು, ಅವರ ಹಾವಭಾವಗಳು — ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಷಯದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಪ್ರಕೃತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ' ಶೃಂಗಾರರತ್ನಾಕರ ', ರಸರತ್ನಾಕರ' ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿವರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ; ಕುತೂಹಲವುಳ್ಳವರು ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದೊಂದು ರಸಕ್ಕೂ ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಟ್ಟು ವಿಶೇಷಾಂಶವೇನಾದರೂ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ.

ಈ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಶೃಂಗಾರ; ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ. ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರಿಗಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮವೇ ರತಿ. ಇದನ್ನು ಅರಿಯದ ಮಾನವರಿಲ್ಲ; ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಆಕರ್ಷಣೆಯುಂಟೇ ಉಂಟು. ರತಿಭಾವ ಹೀಗೆ ಸಕಲಹೃದಯಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖಸ್ಥಾನ ದೊರೆತಿದೆ.

ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರ, ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ ಎಂದು ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆ. ಒಂದರ ವಸ್ತು ಪ್ರಿಯರ ಸೇರಿಕೆ, ಇನ್ನೊಂದರದು ಅಗಲಿಕೆ. ಅಗಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಮುಂದೆ ಸೇರುವ ಪ್ರತ್ಯಾಶೆ ಅಧಿಕವಾಗಿಯೋ ಅಲ್ಪವಾಗಿಯೋ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ.[1] ಸಂಭೋಗ

[1] ಪ್ರತ್ಯಾಶೆ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಅಗಲಿಕೆ ನಿರಂತರವಾದರೆ ಕರುಣರಸದ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಪು. ೪೦೫-೭ ನ್ನು ನೋಡಿ.

ದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಗಲಿಕೆಯ ಶಂಕೆ ಬೆರೆದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಬ್ಬಾಕೆ ಕಾಂತನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ:

ಕಾಣದಿರೆ ಕಾಂಬೊಂದು ಹಂಬಲು,
ಕಂಡರಗಲಿಕೆಯಂಜಿಕೆ;
ಕಾಣದಿರೆ ಸುಖವಿಲ್ಲ ನಿನ್ನನು,
ಕಂಡರೂ ಸುಖವಿಲ್ಲವು ![2]

ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ದರ್ಶನ, ಸಲ್ಲಾಪ, ಸಮಾಗಮ — ಈ ಮೊದಲಾದವೆಲ್ಲ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯ ದೋಷ ಸಂಘಟಿಸದಂತೆ ಕವಿ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ಆವಶ್ಯಕ. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. 'ಅಮರುಶತಕ'ದಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಿರುವ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು:

ಬರಿಯ ಶಯ್ಯಾಗೃಹದ ಸುತ್ತಲೂ ನೋಡಿ, ಮೆ-
ಲ್ಲನೆ ಶಯನದಿಂದಿನಿಸು ಮೇಲಕೆದ್ದು,
ನಿದ್ದೆಯನು ನಟಿಸಿ ಮಲಗಿದ್ದ ಹೃದಯೇಶ್ವರನ
ವದನದಲಿ ನಿಡುಹೊತ್ತು ನೋಟವಿರಿಸಿ,
ಬಳಿಕ ನಿಶ್ಶಂಕೆಯಲಿ ಮನಸಾರ ಮುತ್ತಿಡಲು
ಕೆನ್ನೆಯಲಿ ಪುಳಕವೆದ್ದುದನು ಕಂಡು,
ನಾಚಿ ಮೊಗಬಾಗಿಸಿದ ಬಾಲೆಯನು ನಗುನಗುತ
ಪ್ರಿಯನು ನಿಲುವಿಲ್ಲದೆಯೆ ಚುಂಬಿಸಿದನು.

('ಅಮರುಶತಕ', ೮೨ ರ ಅನುವಾದ)

ಇಲ್ಲಿ ಚುಂಬನ ವೃತ್ತಾಂತವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಕವಿ ಸೋಕಿಲ್ಲ. ಈ ಚಿಕ್ಕ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಂಕೆ, ಹರ್ಷ, ನಾಚಿಕೆ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಹೃದ್ಯವಾಗಿ ಬಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಪ್ರಥಮ ಸಮಾಗಮವು ಸಿದ್ಧಿಸುವ ಮೊದಲು, ಅಭಿಲಾಷೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರಿಯರನ್ನು ಸೊರಗಿಸಬಹುದು. 'ಶಾಕುಂತಲ' ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಗಮವು ಕೈಗೂಡಿದ ಬಳಿಕ, ಮಾನಕಲಹ, ಪ್ರವಾಸ, ಶಾಪ ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಅಗಲಿಕೆಯೊದಗಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಪಜನ್ಯವಾದದ್ದು 'ಶಾಕುಂತಲ'ದ ಉತ್ತರಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಮಾನವಿಪ್ರಲಂಭಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಕೆಳಗೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇದೂ 'ಅಮರುಶತಕ'ದಿಂದಲೇ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದು (ಪದ್ಯ

---

[2] ಅದೃಷ್ಟೇ ದರ್ಶನೋತ್ಕಂಠಾ ದೃಷ್ಟೇ ವಿಚ್ಛೇದಭೀರುತಾ |
ನಾದೃಷ್ಟೇನ ನ ದೃಷ್ಟೇನ ಭವತಾ ಲಭ್ಯತೇ ಸುಖಂ || ('ಸುಭಾಷಿತಾವಲಿ', ೧೦೪೩)

೫೭). ಪ್ರಿಯನು ಮಾಡಿದ ಯಾವುದೋ ತಪ್ಪಿತಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಂತೆ ಕೋಪಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂವಾದ ಹೀಗೆ ಜರುಗುತ್ತದೆ:

'ಬಾಲೆ!' 'ಏನದು ನಾಥ?' 'ಮುನಿಸ ತೊರೆ ಮಾನಿನಿ!'
'ಮುನಿದು ಮಾಡಿರುವುದೇನು?'
'ಎದೆಬೇಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ!' 'ನಿಮ್ಮ ತಪ್ಪೇನಿಲ್ಲಿ?
ತಪ್ಪೆಲ್ಲವೂ ನನ್ನದು.'
'ಅಂತಿರಲು ನುಡಿವಾಗ ಬಿಕ್ಕಳಿಸುತೇಕಳುವೆ?'
'ಆರ ಮುಂದಳುತಿರುವುದು?'
'ನನ್ನ ಮುಂದಿದೊ!' 'ನಿನಗೆ ನಾನಾರು?' 'ನಲ್ಲೆ.' 'ನಾ-
ನಲ್ಲವೆಂದಳುತಿರುವುದು!'

ಇಲ್ಲಿ, ಮಾನದ ಮಂಜು ಕಂಬನಿಯಾಗಿ ಕರಗಿ ಹರಿದು, ಸಮಾಗಮಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ದಾರಿ ಯುಂಟೆಂಬುದಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಸೂಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಸ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಪರಮ ಕಷ್ಟ. ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಗಳುಂಟು. ಸನ್ನಿವೇಶ ದಲ್ಲಿ, ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ, ಮಾತುಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಅದು ಉಕ್ಕಬಹುದು. ಮೃದು ಹಾಸ್ಯವುಂಟು, ಕಟುಹಾಸ್ಯವುಂಟು, ಕುತ್ಸಿತಹಾಸ್ಯವುಂಟು. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾದ ದ್ದುಂಟು, ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುವುದುಂಟು. ಈ ಬಹುರೂಪಿಯಾದ ಹಾಸ್ಯದ ಮೂಲವೇನು, ಇದರ ಸೊಗಸೇನು ಎಂಬುದರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ಆಧುನಿಕ ತತ್ತ್ವಜ್ಞರೇ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ನೆಲೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರಾದರೂ ಇದರ ಆಳವನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸಿರುವರೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭರತನು "ವಿಕಾರವಾದ ಅನ್ಯರ ವೇಷಾಲಂಕಾರಗಳು, ನಾಚಿಕೆಗೇಡಿನ ಸ್ವಭಾವ, ವಿಷಯ ಚಾಪಲ್ಯ, ಕುಚೇಷ್ಟೆ, ಕೆಟ್ಟಮಾತು, ಅಂಗವೈಕಲ್ಯ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ದೋಷಾರೋಪಣೆ ಮೊದಲಾದ ವಿಭಾವಗಳಿಂದ ಇದು ಉದಿಸುತ್ತದೆ... ಇದು ಆತ್ಮಸ್ಥ, ಪರಸ್ಥ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ತಾನೇ ನಗುವಾಗ ಇದು ಆತ್ಮಸ್ಥ; ಅನ್ಯರನ್ನು ನಗಿಸುವಾಗ ಪರಸ್ಥ" ಎಂದು ಹೇಳಿ[3] ಕೆಲವು "ಆನುವಂಶ್ಯ"ವಾದ ಆರ್ಯೆಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವು ಗಳಲ್ಲಿ,

ಸ್ಮಿತಮಥ ಹಸಿತಂ ವಿಹಸಿತಮುಪಹಸಿತಂ ಚಾಪಹಸಿತಮತಿಹಸಿತಂ |
ದ್ವೌದ್ವೌ ಭೇದೌ ಸ್ಯಾತಾಮುತ್ತಮಮಧ್ಯಾಧಮಪ್ರಕೃತೌ || (೬. ೫೨)

ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಇದರ ಮೇರೆಗೆ ಹಾಸ್ಯವು ಆರು ವಿಧವೆಂದು ಈಚಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿ (ಎಂದರೆ ಸ್ವಭಾವ) ಉಳ್ಳವರಲ್ಲಿ ಸ್ಮಿತ ಹಸಿತಗಳೂ, ಮಧ್ಯಮ ಪ್ರಕೃತಿಯವರಲ್ಲಿ ವಿಹಸಿತ ಉಪಹಸಿತಗಳೂ ಅಧಮ ಪ್ರಕೃತಿಯವರಲ್ಲಿ ಅಪಹಸಿತ ಅತಿಹಸಿತಗಳೂ ಗೋಚರಿಸು

[3] 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ೬. ೪೮ ರ ಮುಂದಿನ ಗದ್ಯ.

ತ್ತವೆ. ಒಂದಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಲ್ಲ — ತುಟಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ, ಹಲ್ಲುಸಾಲಿನ ಎಷ್ಟು ಭಾಗ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ, ಕಣ್ಣು ಎಷ್ಟು ಅಗಲವಾಗಿ ಅರಳುತ್ತದೆ; ಶಬ್ದ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆಯೆ, ಕಣ್ಣೀರು ಹರಿಯುತ್ತದೆಯೆ, ಮೈಯ ಅಂಗಗಳು ಕಂಪಿಸುತ್ತವೆಯೆ ಎಂಬ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಮುಗುಳು ನಗೆ, ಅರಳುನಗೆ, ತುಂಬುನಗೆ, ಬಿರುನಗೆ, ಹುಚ್ಚುನಗೆ, ಹುಚ್ಚುಹುಚ್ಚು ನಗೆ—ಎಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಇವನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು. ಹಾಸ್ಯರಸವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವಭಾವದ ಜನರು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಅವರ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇವು ತಿಳಿಸುವುವೇ ಹೊರತು ಹಾಸ್ಯರಸದ ಒಳರಹಸ್ಯವೇನೆಂಬುದರ ವಿಚಾರ ಇವುಗಳಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಂದು . ವಿಷಯ. ಭರತನು "ಶೃಂಗಾರಾನುಕೃತಿರ್ಯಾತು ಸ ಹಾಸ್ಯಸ್ತು ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ" ('ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ೬.೪೦)—"ಶೃಂಗಾರದ ಅನುಕರಣವೇ ಹಾಸ್ಯ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಶೃಂಗಾರಸಂಭೂತವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಆ ರಸ ವಾದ ಕೂಡಲೇ ಇದನ್ನು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವುದು. ಶೃಂಗಾರಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನು ನಿಯತವಾಗಿ ಬರುವುದರಿಂದಲೂ, ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರ ನಡೆವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿದೂಷಕನು ಅನುಕರಿಸಿದಾಗ ನಗೆ ಹುಟ್ಟುವುದರಿಂದಲೂ ಈ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆಯಿತೇನೋ. ಆದರೆ ಕೇವಲ ಶೃಂಗಾರದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಅನುಕರಣದಿಂದಲೇ ಹಾಸ್ಯ ಉದಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ರಸಗಳೂ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಷಯವೇ. ಇದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿ ಹಾಸ್ಯದ ಜೀವಾಳವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಾನೆ. ಅನೌಚಿತ್ಯವೇ ಹಾಸ್ಯದ ಮೂಲ. "ಅನೌಚಿತ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಉಂಟಾಗತಕ್ಕದ್ದೇ ಹಾಸ್ಯದ ವಿಭಾವ. ಈ ಅನೌಚಿತ್ಯವು ಎಲ್ಲ ರಸಗಳ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳಲ್ಲೂ ಒದಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಚಾರಿ ಗಳಲ್ಲೂ ಇದೇ ಸಂಗತಿ."[4] ಹೀಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ಸಮಸ್ತ ವಸ್ತುಗಳೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಅನೌಚಿತ್ಯ ದಿಂದ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದಾಗ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶಮಾಡಿಕೊಡಬಹುದು. "ಅನೌಚಿತ್ಯ" ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಖಚಿತಪಡಿಸದಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕರ ವಿಚಾರ ಗಳು ಅವನು ಹೊರಟ ದಾರಿ ಸರಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕಾನೇಕ ವಿಧಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಸಾಲದು; ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಸ್ತರಣಕ್ಕೆ ಇದು ಸ್ಥಲವಲ್ಲ. "ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧ"ದಲ್ಲಿ ಮುದ್ದಣ ಮನೋರಮೆಯರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುವುವೆಂದು ಸೂಚಿಸಿ ಕರುಣರಸದ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗೋಣ.

---

4 "ಅನೌಚಿತ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿಕೃತಮೇವ ಹಿ ಹಾಸ್ಯವಿಭಾವತ್ವಂ. ತಚ್ಚ ಅನೌಚಿತ್ಯಂ ಸರ್ವ ರಸಾನಾಂ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದೌ ಸಂಭಾವ್ಯತೇ. ತೇನ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಾಮಪಿ ಏಷೈವ ವಾರ್ತಾ" ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೨೯೬).

ಹಾಸ್ಯವೇ ಅನುಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿ ಹಾಸ್ಯಾಭಾಸವಾಗಲೂಬಹುದೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಶೋಕಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನುಳ್ಳದ್ದು ಕರುಣರಸ.[5] ಇಲ್ಲಿ "ಕರುಣ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ನೋಡಿ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಶೋಕ ಬಂದಾಗ ನಾವು ತೋರಿಸುವ ಕರುಣೆ (ಅಥವಾ ದಯೆ ಅಥವಾ ಮರುಕ) ಈ ರಸವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಬಾರದು. ಈ ಬಗೆಯ ತಪ್ಪನ್ನು ಶಂಕುಕನೇ ಮಾಡಿದ್ದನಂತೆ.[6] ಕರುಣೆಯೇ ಬೇರೆ, ಕರುಣರಸವೇ ಬೇರೆ. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಶೋಕವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಲೌಕಿಕೇಚ್ಛಾರೂಪವಾದ ದಯೆ ಹುಟ್ಟಿದರೆ, ಅದು ಹೇಗೆ ರಸವಾಗುತ್ತದೆ? ಕರುಣರಸದಲ್ಲಿ ಹೃದಯಸಂವಾದ ಬಲದಿಂದ ಶೋಕವನ್ನೇ ಕೇವಲ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ, ಪ್ರಿಯಪ್ರೇಯಸಿಯರಿಗೆ ಒದಗಿದ ನಿರಂತರವಾದ ಅಗಲಿಕೆ ಕರುಣದ ಒಂದು ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದ ಮುಂದಿನ ಮೆಟ್ಟಲು. ವಿಪ್ರಲಂಭವು "ಸಾಪೇಕ್ಷಭಾವ"ವೆಂದೂ ಕರುಣವು "ನಿರಪೇಕ್ಷಭಾವ"ವೆಂದೂ ಭರತನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ (೬.೪೫ರ ಮುಂದೆ). ಇಲ್ಲಿ, "ಸಾಪೇಕ್ಷ" ಎಂದರೆ ಅವಲಂಬನ (ಅಥವಾ ಆಶ್ರಯ) ದಿಂದ ಸಮೇತವಾದದ್ದು ; ಆದಕಾರಣ ಪುನಃಸಮಾಗಮದ ಪ್ರತ್ಯಾಶೆಯುಳ್ಳದ್ದು. "ನಿರಪೇಕ್ಷ" ಎಂದರೆ ಅವಲಂಬನರಹಿತವಾದದ್ದು. ವಿಪ್ರಲಂಭಕ್ಕೂ ಕರುಣಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಎಲ್ಲೆಯ ಗೆರೆಯನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಿಯಪ್ರೇಯಸಿಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಮರಣ ಸಂಭವಿಸಿದ ಬಳಿಕ ವಿಯೋಗವು ನಿರವಧಿಯಾದದ್ದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ವಿಲಾಪಾದಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕರುಣವೇ ರಸವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಬಾಣನ 'ಕಾದಂಬರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ? ಇಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಾಪೀಡನು ಪ್ರಾಣತ್ಯಾಗಮಾಡಿ ಜನ್ಮಾಂತರವನ್ನೆತ್ತಿ ನೀಗಿ, ಮತ್ತೆ ಉಜ್ಜೀವಿಸಿ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಮಹಾಶ್ವೇತೆ ಪುಂಡರೀಕರ ವೃತ್ತಾಂತ ಇನ್ನೂ ಅಪೂರ್ವವಾದದ್ದು. ಚಂದ್ರಾಪೀಡನ ಮೃತದೇಹವಾದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಎದುರಿಗಿರುತ್ತದೆ; ಮಹಾಶ್ವೇತೆಗೆ ಆ ಸಮಾಧಾನವೂ ಇಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಜನ್ಮಾಂತರ ಹೊಂದಿ ತನ್ನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕಾಮಿಸಿ ಬಂದ ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಅವನು ಯಾರೆಂದು ಅರಿಯದೆ ಅವಳು ಶಪಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಕಥೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಮಾಗಮ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆ ಇವಳಿಗೂ ಪ್ರಿಯನು ಮತ್ತೆ ದೊರೆಯುವನೆಂಬ ಆಶ್ವಾಸನ ಉಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಸ? ಕರುಣವೇ, ವಿಪ್ರಲಂಭಶೃಂಗಾರವೇ? 'ರಘುವಂಶ'ದಲ್ಲಿ, ಇಂದುಮತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಅಜ ಮಹಾರಾಜನು ಹೃದಯವಿದ್ರಾವಕವಾಗಿ ಗೋಳಾಡುತ್ತಾನೆ;[7] ಯಾರ ಸಮಾಧಾನೋಕ್ತಿಯೂ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನಾಟದೆ, ಅವನು ಗಂಗಾ ಸರಯೂ ನದಿಗಳ ಸಂಗಮತೀರ್ಥದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಸ್ವರ್ಗವನ್ನು ಅಮರನಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಅಪ್ಸರೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು

---

5 ಇದು "ಕರುಣಾರಸ" ವಲ್ಲ; "ಶೋಕರಸ" ಎಂದು ಕರೆಯುವುದೂ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ.

6 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೩೧೭.

7 'ರಘುವಂಶ', ೮. ೪೩-೭೦.

ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ.[8] ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಮರಣವೊದಗುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಪ್ರೇಮ ಅದರ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ಮತ್ತೆ ಕೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ರಸ ಯಾವುದು?

ಈ ವಿಷಯವಾಗಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಲ್ಲೇ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವುಂಟು. "ರಘುವಂಶದಲ್ಲಿ, ಇಂದುಮತಿಯ ಮರಣದಿಂದ ಅಜನಲ್ಲಿ ಕರುಣವೇ ಸರಿ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಾದರೆ ಮೊದಲು ಕರುಣ; ಆಕಾಶವಾಣಿ ನುಡಿದ ಬಳಿಕ ಪ್ರವಾಸ ಶೃಂಗಾರ" ಎಂಬುದು ಧನಿಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ('ದಶರೂಪಕ', ೪.೬೭ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ). "ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ [ಮೃತನು] ಹಿಂದಿರುಗುವಂತಿದ್ದರೆ ಮರಣದ ಪ್ರವೇಶವು ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿರೋಧಿಯಾಗಲಾರದು; ದೀರ್ಘಕಾಲವೇನಾದರೂ ಹಿಡಿಯುವುದಾದರೆ ನಡುವೆ ಶೃಂಗಾರದ ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ವಿಚ್ಛೇದ ಬರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೬೫). ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡುವಾಗ, ಅಜನು ದೇಹ ತೊರೆದ ವಿಷಯದ ಪದ್ಯವನ್ನೇ ಉದಾಹರಿಸಿ, "ಇಲ್ಲಿ ಮರಣವು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ರತಿಗೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಆದಕಾರಣವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ 'ಮರಣ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಲ್ಲ. ['ದೇಹನ್ಯಾಸ' ಎಂದು ಅದನ್ನು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.] ಆ ಪದವೇನಾದರೂ ಬಂದಿದ್ದರೆ ಪುನರ್ಮಿಲನವು ಅತಿಪರಿಮಿತಕಾಲದಲ್ಲೇ ಒದಗಿದ್ದರೂ ಶೋಕವೇ ಉದಿಸುತ್ತಿತ್ತು..." ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಚಾರಕ್ಲೇಶವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲೆಂದೋ ಏನೋ, ಕೆಲವರು "ಕರುಣ ವಿಪ್ರಲಂಭ"ವೆಂಬುದಾಗಿ ಶೃಂಗಾರರಸದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ಅದರ ಲಕ್ಷಣವು 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ'ದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬಂದಿದೆ:

ಯೂನೋರೇಕತರಸ್ಮಿನ್ ಗತವತಿ ಲೋಕಾಂತರಂ ಪುನರ್ಲಭ್ಯೇ |
ವಿಮನಾಯತೇ ಯದೇಕಃ ತದಾ ಭವೇತ್ ಕರುಣವಿಪ್ರಲಂಭಾಖ್ಯಃ || (೩. ೨೦೯)

"ಯುವಕರಲ್ಲಿ [ಎಂದರೆ ಪ್ರಿಯರಲ್ಲಿ] ಒಬ್ಬನು(ಳು) ಲೋಕಾಂತರಕ್ಕೆ ನಡೆದರೂ ಮತ್ತೆ ದೊರೆಯುವಂತಿರತಕ್ಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಇನ್ನೊಬ್ಬಳು(ನು) ಉಮ್ಮಳಿಸುವಾಗ, ಕರುಣ ವಿಪ್ರಲಂಭವಾಗುವುದು." "ಇದು ಹೇಗೆ ಎಂದರೆ, ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪುಂಡರೀಕಮಹಾಶ್ವೇತೆಯರ ವೃತ್ತಾಂತದಲ್ಲಿ [ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ]. ಮರಳಿ ಲಭ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ, ಬೇರೆ ದೇಹವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಲಭ್ಯವಾದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ಕರುಣವೇ ರಸ..." (ವೃತ್ತಿ).

ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ವಿಚಾರಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲೆಂದು ಮೇಲಿನ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳಸಿದೆವು. ಇದರಿಂದ, ಕರುಣರಸದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಕೇವಲ ಪ್ರಿಯಪ್ರೇಯಸಿಯರ ಅಗಲಿಕೆಯಷ್ಟರಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಶೋಕವೂ ಕರುಣದ ವಿಷಯ. ಶಾಪ ಕ್ಲೇಶಾದಿಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದ ಆಪ್ತೇಷ್ಟರ ವಿಯೋಗ, ಸಂಪತ್ತಿನ

[8] ತೀರ್ಥೇ ತೋಯವ್ಯತಿಕರಭವೇ ಜಹ್ನುಕನ್ಯಾಸರಯ್ವೋಃ
ದೇಹನ್ಯಾಸಾದಮರಗಣನಾಲೇಖ್ಯಮಾಸಾದ್ಯ ಸದ್ಯಃ |
ಪೂರ್ವಾಕಾರಾಧಿಕತರರುಚಾ ಕಾಂತಯಾ ಸಂಗತೋಽಸೌ
ಲೀಲಾಗಾರೇಷ್ವರಮತ ಪುನರ್ನಂದನಾಭ್ಯಂತರೇಷು || (೮. ೯೫)

ನಾಶ, ಕೊಲೆ, ಸೆರೆ ಈ ಮೊದಲಾದವೆಲ್ಲ ಇದಕ್ಕೆ ವಿಭಾವಗಳು. ಇಷ್ಟವಿಯೋಗ, ಅನಿಷ್ಟ ಸಂಯೋಗ — ಎಂದು ಇವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ರತಿಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಕರುಣಕ್ಕೆ 'ಕಾದಂಬರಿ' ಯಿಂದಲೇ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡೋಣ. ಶಾಪವಶದಿಂದ ಗಿಳಿಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದ ಪುಂಡರೀಕನನ್ನು ಅವನ ಜನ್ಮಜನ್ಮದ ಮಿತ್ರನಾದ ಕಪಿಂಜಲನು ಕಂಡ ಸಂದರ್ಭ ಇದು. ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಆಗಿನ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಗಿಳಿಯೇ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿದೆ:

ದೊರೆಕೊಂಡತ್ತು ಭವದ್ವಯಾಂತರದೊಳೀಗಳ್ ಕಾಣ್ಕೆ ಕಂಡೇನೊ ಚಿ-
ಚ್ಚರಮೆಬ್ಬಪ್ಪವ ಕುಳ್ಳಿರಲ್ ಕುಡುವ ನಿನ್ನೀ ಸೇದೆವಟ್ಟಂಗಮಂ |
ಕರದಿಂ[ದೊ]ತ್ತಿ ಬಟಲ್ಕೆಯಂ ಕಳೆವುದರ್ಕಾಂ ನೋಂತೆನಿಲ್ಲಣ್ಣ ನೀಂ
ಬರೆಯುಂ ಪಾಪಿಯೆನೇವೆನೆಂದು ಪಿರಿದುಂ ಶೋಕಾಂಧನಾಗಿರ್ಪಿನಂ ||

ಎತ್ತಿ ಕರಂಗಳಿಂದೆ ನಿಜಬಾಷ್ಪನಿರುದ್ಧಮೆನಿಪ್ಪ ಕಣ್ಗಳಿಂ-
ದೊತ್ತಿ ಶರೀರದೊಳ್ ಪುಗಿಸಿಕೊಂಡಪನೆಂಬಿನವಾದಮಪ್ಪುಪುಂ |
ಚಿತ್ತದಲಂಪಿನಿಂ ಕಿಱುಗಳನಂತಿರಲೆನ್ನಯ ಮಾಯ್ದ ಕಾಲ್ಗಳಂ
ನೆತ್ತಿಯೊಳಿಟ್ಟುಕೊಂಡಬುತವಿರ್ದನಟಲ್ದೆನಸುಂ ಕಪಿಂಜಲಂ ||

('ಕಾದಂಬರೀಸಂಗ್ರಹ', ೮. ೧೪-೧೫)

ಇದು ಮಿತ್ರರಿಬ್ಬರ ಶೋಕದ ವೃತ್ತಾಂತ; ಇದರ ಮನೋಹರತೆ ಯಾವ ಪ್ರಿಯಪ್ರೇಯಸಿಯರ ವೃತ್ತಾಂತಕ್ಕೂ ಕಡಮೆಯಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ಅನುಭಾವಗಳಿಂದ—ಅದರಲ್ಲೂ, ಒಂದು ಕೈಹಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಗುವಂಥ ಗಿಳಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ತನ್ನ ಗೆಳೆಯನನ್ನು ಹೇಗೆ ಆದರಿಸಬೇಕೆಂದು ತೋರದೆ ಕೊನೆಗೆ ಕಪಿಂಜಲನು ಅವನ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚಿಕ್ಕ ಹುಡುಗನಂತೆ ಅತ್ತನೆಂಬುದರಿಂದ—ಕರುಣರಸ ಕೋಡಿವರಿಯುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಈ ಮುಂದಿನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದು ನೇಮಿಚಂದ್ರನ 'ಅರ್ಧನೇಮಿಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಶ್ಮಶಾನವರ್ಣನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಭಾವ ಸಹವಾಸಗಳ ದೋಷದಿಂದ ಕೆಟ್ಟದಾರಿಗೆ ಬಿದ್ದು ಎಳಹರೆಯದಲ್ಲೇ ಶೂಲಕ್ಕೇರಿದ ಮಗನ ಮುಂದೆ ಅವನ ತಾಯಿ ಹೀಗೆ ಹಲಬುತ್ತಾಳೆ:

ಅಂಗಡಿಯಾನೆ [ಯೆ] ಬೀದಿಯ
ಜಂಗಮುಲಲನೆಯರ ಕಣ್ಣ ಪುಣ್ಯಮೆ ನಿ [ನ್ನ]ಂ |
ಜಂಗಮವಿಷಮಂ ಪಿಡಿದಾ
ವಂ ಗಡ ಪಿತೃವನಕೆ ತಂದು ತುಡಿಸಿದ ಬಂಟಂ ||

ಊಡಿದೆನೋದಲಿಟ್ಟೆನುಡಗಲ್ವುದುಮಣ್ಣನ ಕೂಸುದಂದೆನಾಂ
ಬೇಡೆನೆ ಮಾಱಿ ಕಳ್ಳರೊಡನಾಡಿಯೆ ಪೆತ್ತ ಬಸಿರ್ಗೆ ಸಂತಸಂ |

ಮಾಡಿದೆಯಿಂದಿದೇಂ ಮಗನೆ ಪಣ್ಣನೆ ಸುಣ್ಣೊಗದಲ್ಲಿ ಮಾಸೆಗಳ್
ಮೂಡಿದ ಮುನ್ನ ನಿನ್ನ ಪೆಗಲೊಳ್ ಪೊಸಸೂಲಮಿದೆಂತು ಮೂಡಿತೋ ||

(೫. ೩೪-೫)[9]

ಕರುಣವು ಅತಿ ಸುಕುಮಾರವಾದ ರಸ. ಇದರ ಅನುಭವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೃದಯ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಕರಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯಂತೂ "ಕರುಣವೊಂದೇ ರಸ" ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವಷ್ಟು ದೂರ ಹೋದನು.[10] ಶೃಂಗಾರವೀರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಒಂದನ್ನು "ನಾಟಕ"ದ ಮುಖ್ಯ ರಸವಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವನ್ನೂ ಮೀರಿ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಿರವಧಿಯೆಂದೇ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಕೊನೆಯವರೆಗೂ ತೋರುವ ಸೀತಾರಾಮರ ವಿಯೋಗದುಃಖವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನಂಟರ, ಇಷ್ಟರ, ಎಲ್ಲರ ಶೋಕವನ್ನೂ ಭವಭೂತಿ ಅತಿಗಾಢವಾಗಿ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅತಿಯಾಗಿ, ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದುರ್ಯೋಧನನ ಮಿತ್ರವಿಲಾಪದ ಪದ್ಯಗಳು, ಕರುಣರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಉದಾಹರಣೆ.

ಕ್ರೋಧವು ಉದ್ಧತಪ್ರಕೃತಿಯುಳ್ಳವರಲ್ಲಿ ಬೇಗ ಉದ್ರೇಕಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಕೆಲವರಂತೂ ಸ್ವಭಾವತಃ ಕೋಪಶೀಲರು. ಶತ್ರುವೇನಾದರೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅನ್ಯಾಯಮಾಡಿದ್ದರೆ ಅವನ ರಕ್ತವನ್ನು ಕುಡಿದರೂ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಅಂಥವರ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರೋಧಾತ್ಮಕವಾದ ರೌದ್ರರಸದಲ್ಲಿ ಹೃದಯಸಂವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ತಾಮಸಪ್ರಕೃತಿಯವರಿಗೇ ಸಹಜವೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮೃದುಸ್ವಭಾವದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರು ಕೂಡ ರೌದ್ರದ ಸವಿಯನ್ನು ಅರಿಯಬಲ್ಲರು; ಕಥಾಪುರುಷರ ಕ್ರೋಧಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಕಾರಣವಿರಬೇಕು; ಅಷ್ಟೆ. ಭಾರತ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಗೆ ದುಶ್ಶಾಸನನು ಎಸಗಿದ ಅಪಮಾನವನ್ನು ಕಣ್ಣಾರಕಂಡು, ಅಣ್ಣನ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿನಿಂದ ಆದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತೀಕಾರಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದೆಹೋಗಿ ಭೀಮನು ಮಾಡಿದ ರಕ್ತಪಾನಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅವರು ಅನುಮೋದಿಸದಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲರು; ಆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯತೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಬಲ್ಲರು. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ರಕ್ತಪಾನವನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೆ ರೌದ್ರರಸದ ಬದಲು ಜುಗುಪ್ಸಾಭಾವವೇ ತಲೆದೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಚಿತವಾದ ವರ್ಣನೆಯ ಮೂಲಕ ಗೋಚರವಾದರೆ ವಿರಸವೆನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.[11] ಸಮರ್ಥನಾದ ಕವಿ ಎಂಥ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಾದರೂ

---

[9] ಮೇಲಿನ ಎರಡನೆಯ ಪದ್ಯವನ್ನು ಕರುಣರಸಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಸಾಳ್ವನು 'ರಸರತ್ನಾಕರ' ದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ (೨. ೧೦೩) ; ಅಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾಠಭೇದಗಳುಂಟು.

[10] ''ಏಕೋ ರಸಃ ಕರುಣ ಏವ........'' ('ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ', ೩. ೪೮). ಇದು 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕಕ್ಕೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಾದರೂ ಕರುಣವೇ ಪರಮರಸವೆಂಬ ಧ್ವನಿಯೂ ಭವಭೂತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ.

[11] ಇಂಥ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಿಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ರಸವನ್ನು ಬರಿಸಬಲ್ಲನು. ಪಂಪನು ಇದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೇ ವರ್ಣಿಸಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತನ್ನು ನೋಡಿ:

ಆದ ಮುಳಿಸಿಂದಮೆಲ್ಲಂ
ತೇದುಂ ಕುಡಿಯಲ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪಗೆವನ ರುಧಿರಾ- |
ಚ್ಛೋದಮನೆ ಕುಡಿದು ಮಾಣ್ದ ವೃ-
ಕೋದರನೇನಾವ ತೆಱದೊಳಂ ದೋಷಿಗನೇ || (೧೨. ೧೫೯)

— ಹೀಗೆಂದು ಉಭಯಬಲದವರೂ ಕೊಂಡಾಡಿದರಂತೆ! ಇಂಥ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಭೀಮನು ಕೈಹಾಕಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ ದುಶ್ಶಾಸನನ ಕೃತಿ ಎಷ್ಟು ಹೀನವಾಗಿರಬೇಕು; ಅದು ಭೀಮನನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ರೇಗಿಸಿರಬೇಕು! ಆಗ ಕೂಡ ಭೀಮನ ಮಿತಿ ಎಷ್ಟು ಶ್ರೇಷ್ಠ! "ಈ ಶತ್ರುವಿನ ರಕ್ತದ ತಿಳಿನೀರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕುಡಿದು ಅಲ್ಲಿಗೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಟ್ಟನು!"— ಇದರ ಪರಿಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಗ್ನರಾಗುತ್ತೇವೆ; ಭೀಮನ ಕ್ರೋಧವು ಉಚಿತ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತು ಅಕಲುಷಿತವಾದ ರೌದ್ರರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ.

ರೌದ್ರಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾಯಿ ಕ್ರೋಧ, ವೀರಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾಯಿ ಉತ್ಸಾಹ. ಯುದ್ಧವರ್ಣನೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ರಸ ಯಾವುದೆಂಬ ಸಂಶಯ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಬರುವುದುಂಟು. ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರೋಧವು ಉದ್ಧತರ ಸ್ವಭಾವ; ಉತ್ಸಾಹವು ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯವರ, ಉದಾತ್ತರ ಸ್ವಭಾವ. ಈ ಉತ್ಸಾಹ ಯಾವಾಗಲೂ ಯುದ್ಧಾಭಿಮುಖವೇ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಅದು ತ್ಯಾಗ, ಸನ್ಮಾರ್ಗಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಪರೋಪಕಾರ — ಈ ಮೊದಲಾದ ರೀತಿಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರವರ್ತಿಸಬಹುದು. ಭರತನು ದಾನವೀರ, ಧರ್ಮವೀರ, ಯುದ್ಧವೀರ — ಎಂದು ವೀರರಸವನ್ನು ಮೂರು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ; ದಯಾವೀರವನ್ನು ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವರು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಂಪನು ಅರ್ಜುನನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಆಡಿಸುವ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತು ಉತ್ಸಾಹದ ಅನೇಕ ಮುಖಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ:

ಒತ್ತಿ ತಱಿಂಬಿ ಸಿಂದ ರಿಪುಭೂಜಸಮಾಜದ ಬೇರ್ಗಳಂ ನಭ-
ಕ್ಕೆತ್ತದೆ ಬಂದು ತನ್ನ ಮಱೆವೊಕ್ಕೊಡೆ ಕಾಯದೆ ಚಾಗದೊಳ್ಪಿನ- |
ಚ್ಚೊತ್ತದೆ ಮಾಣ್ದು ಬಾಳ್ವ ಪುಱುವಾನಸನೆಂಬನಜಾಂಡಮೆಂಬುದೊಂ-
ದತ್ತಿಯ ಪಣ್ಣೊಳಿರ್ಪ ಪುಱುವಲ್ಲದೆ ಮಾನಸನೇ ಮುರಾಂತಕಾ ||

('ಪಂಪಭಾರತ'. ೫. ೭೫)

ಅರ್ಜುನನ ಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯುದ್ಧವೀರವನ್ನೂ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾದ ಕರ್ಣನ ಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ದಾನವೀರವನ್ನೂ ಸವಿಯಬಹುದು. ಧರ್ಮರಾಯನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರತಕ್ಕದ್ದು ಧರ್ಮವೀರವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ಪಂಪ ಭಾರತ'ದ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯ (೧೩. ೮೫) ಇದಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಬಹುದು: ವೈಶಂಪಾಯನ ಸರೋವರದ ತಡಿಯಲ್ಲಿ ಗದಾಯುದ್ಧವು ಇನ್ನೇನು ಮೊದಲಾಗಲಿರುವಾಗ ಧರ್ಮರಾಯನು ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ಬಿಸುಡಿನ್ನಪ್ಪೊಡಮೇವಮಂ ಧರಣಿಯಂ ಪಚ್ಚಾಳ್ವಮೇನಪ್ಪುದೀ
ಕಿಸುರೊಳ್ ಕೆಮ್ಮನೆ ಪಾಪಕರ್ಮ ಚಲಮಂ ಕೊಂಡಾಡದೆಮ್ಮಯ್ವರುಂ |
ಬೆಸಕಯ್ಯುತ್ತಿರೆ ನೀನೆ ಮೇಣರಸುಗೆಯ್ ಸೋದರ್ಯದಿಂದೊಳ್ಪಿತೇ
ವಸುಧಾಮಂಡಳವಿಂಬುಕಯ್ಯುದಿದನಾಂ ಕೆಯ್ಯೊಡ್ಡಿದೆಂ ಬೇಡಿದೆಂ ||

ಇಲ್ಲಿಯ ಧರ್ಮವೀರದಲ್ಲಿ ದಾನದಯಾವೀರಗಳ ಸ್ಪರ್ಶವೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ; ಒಂದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಗೆರೆಯೆಳೆದಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಶುದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಬೋಧಿಸತ್ತ್ವನ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ದಯಾವೀರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹರ್ಷ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ 'ನಾಗಾನಂದ ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ದಯಾವೀರವೇ ರಸವೆಂದು ಕೆಲಮಂದಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಮತ; ಇಲ್ಲಿಯದು ಶಾಂತರಸ ಎಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ದಯಾವೀರವು ಶಾಂತರಸದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಸಮನ್ವಯಮಾಡಲು ತೊಡಗಿರುವುದೂ ಉಂಟು.[12]

ಭಯವು ಮಾನವನ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ತೋರಿದರೂ, ನಾಗರಿಕ ಸಂಸ್ಕಾರ ಬೆಳೆದಂತೆಲ್ಲ ಅವನು ಅದನ್ನು ತಡೆಯಲು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಅವಮಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉತ್ತಮಪ್ರಕೃತಿಯ ವೀರರಿಗೆ ಅದು ಸಹಜವಲ್ಲವೆಂದೇ ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಭಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದೋ ಅದು ವೀರರಿಗೆ ಕೋಪವನ್ನು ಬರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಕೃತ ಮನುಷ್ಯರು, ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಪಶುಮೃಗಾದಿಗಳು—ಇವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಯೇ ಕವಿಗಳು ಭಯಾನಕ ರಸವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು. 'ಶಾಕುಂತಲ'ದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ರಥವನ್ನು ಕಂಡು ಭಯಗೊಂಡು ಓಡುವ ಜಿಂಕೆಯ ವರ್ಣನೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ:

ಕೊರಲಂ ತಾಂ ಕೊಂಕುಗೆಯ್ಯುತ್ತಡಿಗಡಿಗೊಡೆನೈತರ್ಪ ತೇರಲ್ಲಣಂ ನ-
ಟ್ಟರೆ ನೋಟಂ ಬಾಣಪಾತಕ್ಕಗಿದಿರುಕಿಸುತಂ ಪೃಷ್ಠಮಂ ಮಾರ್ಗದೊಳ್ ತೀ- |
ವಿರೆ ನೀಡುಂ ಬಿಟ್ಟ ಬಾಯಿಂ ಶ್ರಮದುದಿರ್ವರೆಮೆಲ್ದಿರ್ದ ದರ್ಭಾಂಕುರಂಗಳ್
ಧರೆಯಲ್ಲೋರೊರ್ಮೆ ಕಾಲಿಟ್ಟಹಹ ನಿರುಕಿಸೈ ಬಾನೊಳೇ ಪಾರಿ ಪೋಕುಂ ||

(೧.೭ : ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಅನುವಾದ)

ನಿರ್ಮಲ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳಾದ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ, ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ, ವರ್ಣಿತ ವಸ್ತು ಎದುರಿಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತಾಗಿ ರಸಾನುಭವ ಹೇಗೆ ಒದಗುವುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇದನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.[13]

---

[12] ನಾಗಾನಂದದ ಪ್ರಧಾನರಸ ಯಾವುದು ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ಮುಂದೆ ೨೪ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ.

[13] 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ', I, ಪು. ೨೭೯.

ಜುಗುಪ್ಸಾಮೂಲವಾದ ಬೀಭತ್ಸವು ಹೇಗೆ ರಸವಾಗಬಹುದೆಂಬ ಸಂಶಯ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಬರಬಹುದು. ಕರುಣದಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದವಿರುವ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಬೀಭತ್ಸದಲ್ಲೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸು ಶೋಕದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾಗುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಜುಗುಪ್ಸೆಯಲ್ಲಿ ಆಗ ಲಾರದು; ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ವೇಗ ಬಲು ಹೆಚ್ಚು. ಜುಗುಪ್ಸಿತವಾದದ್ದರ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ (ಅಥವಾ ಓದಿದಾಗ) ಕೂಡ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಂಡು ಅನುಭವಿಸಿದಂತೆಯೇ ಅನೇಕವೇಳೆ ಆಗಿ ಮನಸ್ಸು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಲೌಕಿಕ ಭಾವದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ನಿಂತಿತೆಂದೂ ರಸಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಡುವುದೇ ಉಚಿತ. ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೀಭತ್ಸಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಯೆಂದು ಕೊಡುವ ಪದ್ಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕವಿ ಸಮರ್ಥನಾದರೆ, ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಬೆಳಸದೆಹೋದರೆ, ಬೀಭತ್ಸರಸವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಬಲ್ಲನು. ಆರ್ಯಶೂರನು 'ಜಾತಕಮಾಲಾ'ಕಾವ್ಯದ ಕುಂಭಜಾತಕದಲ್ಲಿ ಮದ್ಯದ ಅನರ್ಥಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಬೀಭತ್ಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದವಿಷಯವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಒಂದು ವಸ್ತು ಜುಗುಪ್ಸಿತವೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದು ನೋಡುವ ಕಣ್ಣಿನ ಮೇಲೆ, ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಧಾನದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಶೃಂಗಾರದ ಅಂಗವೆಂದು ಜನರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೋ ಅದನ್ನು ಕವಿ ಬೀಭತ್ಸದ ಅಂಗವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಭರ್ತೃಹರಿಯ 'ಶೃಂಗಾರಶತಕ'ದಲ್ಲಿ ದೊರೆ ಯುವ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು (ಸಂಖ್ಯೆ ೬೦) ನೋಡಿ:

ಕಶ್ಚುಂಬತಿ ಕುಲಪುರುಷೋ ವೇಶ್ಯಾಧರಪಲ್ಲವಂ ಮನೋಜ್ಞಮಪಿ |
ಚಾರಭಟಚೋರಚೇಟಕವಿಟನಟ ನಿಷ್ಠೀವನಶರಾವಂ ||

[ಮನಸು ಸೆಳೆದರೂ ಕುಲಜನದಾವನು
ಚುಂಬಿಸುವನು ಬೆಲೆವೆಣ್ಣಿನ ಪಲ್ಲವ-
ಕೋಮಲದಧರವನು –
ಜಾರ ಚೋರ ಭಟ ವಿಟ ನಟ ಚೇಟಕ-
ರುಗುಳಿನ ಪಡಿಗವನು !]

ಈ ಪದ್ಯ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ 'ವೈರಾಗ್ಯಶತಕ'ದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ಪಂಪನ 'ಆದಿಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ, ನೀಳಾಂಜನೆಯ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದ ಬಳಿಕ ಆದಿನಾಥನು ವಿರಕ್ತಿಹೊಂದಿ ಸಂಸಾರವನ್ನು ತೊರೆದು ತಪಸ್ಸಿಗೆ ನಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವ ಭಾವಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ:

ತನುಗೆ ಪೊಱಮೆ ತುಡುಗೆ ನವಲೇ-
ಪನಮೆ ಮಳಂ ಗೀತಮುಡ್ಕೆ ನೃತ್ಯಂ ಬಗೆಯ-|
ಲ್ಕೆನಗೆ ದಲುನ್ಮತ್ತವಿಳಾ-
ಸನಮಿಂತಿನಿತಱೊಳವೊಂದಱೊಳ್ ಪುರುಳುಂಟೇ || (೯.೫೫)

— ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಬೀಭತ್ಸವು ರಸವಾಗಿದೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಲ್ಲವೆ?

ಶೃಂಗಾರದಂತೆಯೇ, ಬಹುಶಃ ಇನ್ನೂ ಒಂದುಪಾಲು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ವ್ಯಾಪಕವಾದ ರಸ ಅದ್ಭುತ. ಅದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ; ಸಚೇತನ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚರ್ಯೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅಚೇತನವಾದ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಪಡೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಮಗು ಕಣ್ಣು ತೆರೆದಾಗಿನಿಂದ ಕೌತುಕಕ್ಕೆ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ; ಜೀವಮಾನದ ಕೊನೆಯತನಕ ನೆಲೆಗೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ—ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ನದಿಯಲ್ಲಿ, ಮರದಲ್ಲಿ, ಹೂವಿನಲ್ಲಿ, ಹಕ್ಕಿಯಲ್ಲಿ, ಮೃಗಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾನವನಲ್ಲಿ—ಎತ್ತ ಕಣ್ಣು ಹರಿದರೆ ಅತ್ತ, ಮನುಷ್ಯನು ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲನು, ವಿಸ್ಮಯವನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲನು. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವುಂಟು. ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಂತೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳ ತಳಹದಿ. ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳು ವಿಹಿತವಾಗಿ ಬಂದರೆ ಅದ್ಭುತರಸಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೋವೇಳೆ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೆಬ್ಬಿದಿರಿನ ಅತ್ಯೌನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುವ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಅದ್ಭುತರಸಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

ಇವಂಬುನಿಧಿಕೂಪದಿಂದಮರನಂದನಕ್ಕೇತಮೆ-
ತ್ತುವಲ್ಲಿ ಗಡೆಯಾಗಲುಂ ಕಡಲ ಗುಣ್ಪನಾರಯ್ಯಲುಂ |
ದಿವಕ್ಕಡರಲೇಣಿಯುಂ ಸಮೆಯಲುಂ ವಲಂ ಬಾಬ್ತಿಯೆಂ-
ಬವೊಲ್ ಬೆಳೆದು ನಿಂದ ಪೆರ್ವಿದಿರ ಸುರ್ವಗುರ್ವೆತ್ತಲುಂ ||

('ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ', ೧೯೩)

ಈ ಅಸಂಭವವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳು ತಾನೆ ಏಕೆ? ಕೆಳಗಿನ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯೇ ಅದ್ಭುತ ರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ತರಲಾರದೆ?—

ನನ್ನಯ್ಯನಂಥೋರು ಹನ್ನೆರಡು ಮಕ್ಕಳು
ಹೊನ್ನೆಯ ಮರದ ನೆರಳಲಿ—ಆಡುವಾಗ
ಸಂನ್ಯಾಸಿ ಜಪವ ಮರೆತನು ||

(ಜೋಗುಳದ ಹಾಡು)

ಅದ್ಭುತವನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಶೇಷ ರಸವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ರಸ ಯಾವುದೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಕಷ್ಟವಾದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯದು ಬಹುಶಃ ಅದ್ಭುತರಸವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರು ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಅದ್ಭುತವೊಂದೇ ರಸವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

ರಸೇ ಸಾರಶ್ಚಮತ್ಕಾರಃ ಸರ್ವತ್ರಾಪ್ಯನುಭೂಯತೇ |
ತಚ್ಚಮತ್ಕಾರಸಾರತ್ವೇ ಸರ್ವತ್ರಾಪ್ಯದ್ಭುತೋ ರಸಃ |
ತಸ್ಮಾದದ್ಭುತಮೇವಾಹ ಕೃತೀ ನಾರಾಯಣೋ ರಸಂ ||

"ರಸದ ಸಾರವಾದ ಚಮತ್ಕಾರವು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನೇ ಸಾರವಾಗಿ ಉಳ್ಳದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಅದ್ಭುತರಸವುಂಟು. ಆದಕಾರಣ ವಿದ್ವಾಂಸನಾದ ನಾರಾಯಣನು ಅದ್ಭುತವೊಂದೇ ರಸವೆಂದು ಹೇಳುವನು."—ಇವು ಧರ್ಮದತ್ತನೆಂಬಾತನ ವಾಕ್ಯಗಳೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣಕಾರನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ.[14]

ಅದ್ಭುತವೇ ಏಕಮಾತ್ರ ರಸವೆಂದು ಸಾಧಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ವಿಸ್ಮಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಮಿಕ್ಕ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು ಅಪ್ರಧಾನವಾದಾಗ ಅದೇ ರಸವೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ರತಿಯೋ ಶೋಕವೋ ಭಯವೋ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟಿಲ್ಲ! ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅದ್ಭುತರಸವನ್ನೇ ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸುವುದು? ಅದ್ಭುತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ "ಚಮತ್ಕಾರ"ವು ಚಿತ್ತವಿಸ್ತಾರರೂಪವಾದದ್ದು.[15] ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವುದು ಚಿತ್ತದ ದ್ರುತಿ (ಎಂದರೆ ಚಿತ್ತ ಇಲ್ಲಿ ಕರಗಿಹೋಗುತ್ತದೆ). ಈ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಭೇದವಿರುವಾಗ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳನ್ನೂ ಅದ್ಭುತದಲ್ಲೇ ಅಡಕಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ? "ರಸೇ ಸಾರಶ್ಚಮತ್ಕಾರಃ" ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ, ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಸ್ವಾದರೂಪವಾದ ಸೊಗಸೇ ಸಾರ ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಅರ್ಥಮಾಡಬೇಕು. ಚಮತ್ಕಾರ, ಆಸ್ವಾದ, ಆನಂದ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ — ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ತಾತ್ಪರ್ಯವೆಂದು ಆಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ.

"ಚಮತ್ಕಾರ" ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಈಚೆಗೆ ಸಂಕುಚಿತವಾಗಿ ಅದು ದುರ್ದಶೆಗೆ ಇಳಿದಿದೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕೈಚಳಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಅಲ್ಪಸಾರವಾದ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಚಮತ್ಕಾರ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕವಿಕರ್ಮದಲ್ಲೇ ಉದಾಹರಣೆಯುಂಟು. ಕೆಲವುವೇಳೆ, ಸಾಮಾಜಿಕರನ್ನು ಬೆರಗುಪಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಚಿತ್ರಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕವಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಈತ ಎಷ್ಟು ಸಮರ್ಥ; ದುಷ್ಕರವಾದ ಯಮಕ, ಶ್ಲೇಷ, ಚಿತ್ರಬಂಧ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೊಂದು ಕೌಶಲದಿಂದ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ನಾವು ವಿಸ್ಮಯಪಡಬಹುದು.[16] ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವು ಭಾವವಿರಹಿತ

---

[14] 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೩, ೩ ವೃತ್ತಿ. ಈ ನಾರಾಯಣನು ತನ್ನ ವೃದ್ಧಪಿತಾಮಹನೆಂದು ವಿಶ್ವನಾಥನೇ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಧರ್ಮದತ್ತನದೆಂದು ಪ್ರಭಾಕರನ 'ರಸಪ್ರದೀಪ'ದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಈ ಮೊದಲೇ ಉದಾಹರಿಸಿದೆ (ಪು. ೩೭೭, ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ೫).

[15] "ಚಮತ್ಕಾರಃ ಚಿತ್ತವಿಸ್ತಾರರೂಪೋ ವಿಸ್ಮಯಾಪರಪರ್ಯಾಯಃ" ('ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೧. ೩ ವೃತ್ತಿ).

[16] ಒಂದು ಅಕ್ಕಿಯ ಕಾಳಿನ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬರ ಹೆಸರು ವಿಳಾಸಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೊರೆಯುವುದು, ಅಂಗೈಯಷ್ಟು ಅಗಲದ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ 'ಭಗವದ್ಗೀತೆ'ಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಬರೆಯುವುದು—ಈ ಬಗೆಯ ದುಷ್ಕರ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರಕವಿತ್ವವನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ತನ್ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಲಿಪಿಯನ್ನು ಓದಲು ಸಹಾಯವಾಗಿ ಒಂದು ಭೂತಗನ್ನಡಿಯನ್ನೂ ಲಿಪಿಕಾರನು ಒದಗಿಸುವಂತೆ, ಕವಿಯೋ ಅವನ ಅಭಿಮಾನಿಯೋ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ರಚಿಸಿ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಹೃದಯಸಂವಾದವು ಲಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ರಸಾನುಭವವು ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಕ್ಷಣಿಕ ವಿಸ್ಮಯವು ಲೌಕಿಕಭಾವವಾಗಿ ಉಳಿದೀತೇ ಹೊರತು ಅದ್ಭುತ ರಸವಾಗಲಾರದು. ಎಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೇ ಸಮುಚಿತವಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ವಿಸ್ಮಯವೊದಗಿದ್ದರ ನಿರೂಪಣೆ ಬರುತ್ತದೋ ಅಥವಾ ಕವಿಹೃದ್ಗತವಾದ ವಿಸ್ಮಯವೇ ಎಲ್ಲಿ ಸಮುಚಿತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೋ ಅಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಅದ್ಭುತರಸದ ಅನುಭವವುಂಟಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಬಹುಶಃ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಅಂತೂ ಈ ವಿಷಯದ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಆವಶ್ಯಕ.

ಭರತನು "ರಸ" ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯುವ ಆಸ್ವಾದಗಳ ವಿಷಯುವನ್ನೇ ಇದುವರೆಗೂ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ರಸಗಳು ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೆ? ಬೇರೆಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಈ ಗೌರವ ಸಲ್ಲಬೇಡವೆ?— ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಬಹುಶಃ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೊದಲಿನಿಂದ, ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, "ಶಾಂತ" ವನ್ನು ರಸವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೆ ಬೇಡವೆ ಎಂಬುದರ ಚರ್ಚೆ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ನಡೆಯಿತು. ಅದರ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ವಿಚಾರ ಒಂದು ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಅವನು ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟನು; ನವರಸಗಳು ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾದ ಬಳಿಕ ರಸಮಂದಿರದ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿಬಿಟ್ಟನು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಅದುವರೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ರಸಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವುಂಟೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದರು. ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವನು ಖಂಡಿಸಿದನು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಅವನ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳ ಆಶಯವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿ ಕೊಡಬಹುದು:

"ರಸಗಳು ಈ ಒಂಬತ್ತೇ. ಏಕೆಂದರೆ, ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೋ ಅಧಿಕವಾದ ರಂಜನೆಯುಳ್ಳವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೋ ಅಂತೂ ಇವಿಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಉಪದೇಶಾರ್ಹವಾಗಿರತಕ್ಕವು. ಆದಕಾರಣ, 'ಬೇರೆ ರಸಗಳಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ಆರ್ಷೇಯವಾಗಿ ಇವಿಷ್ಟೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ನಿಯಮನ ಮಾಡಿದೆ'[17] ಎಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾಯಿತು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಭಾವಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ.[18] ಆರ್ದ್ರತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಸ್ನೇಹರಸವುಂಟೆಂಬುದು ನಿಜವಲ್ಲ. ಸ್ನೇಹ ಎಂದರೆ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರೀತಿ. ಅದರ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯೂ ರತಿ, ಉತ್ಸಾಹ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲೇ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ — ಬಾಲಕನಿಗೆ ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ಮೇಲಿನ ಸ್ನೇಹವು ಭಯದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಯುವಕರಿಗೆ ಮಿತ್ರರ ಮೇಲಿರತಕ್ಕದ್ದು ರತಿಯಲ್ಲಿ; ಲಕ್ಷ್ಮಣಾದಿ

---

[17] ಇದು ಲೊಲ್ಲಟನ ಮತವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. V. Raghavan : *The Number of Rasas*, ಪು. ೧೧೬-೧೭ ನೋಡಿ.

[18] ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮೇಲಿನ 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ'ಯ ಭಾಗ ದೊರೆತಿಲ್ಲವೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ನಾವು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ (ಪು. ೩೩೧, ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ೯).

ಗಳಿಗೆ ಅಣ್ಣನ ಮೇಲಿದ್ದ ಸ್ನೇಹ ಧರ್ಮವೀರದಲ್ಲಿ. ಹೀಗೆಯೇ ಹಿರಿಯವನಿಗೆ ಪುತ್ರಾದಿಗಳಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೂ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಸೆಯೇ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವಾದ ಲೌಲ್ಯರಸವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದರಲ್ಲೂ ಇದೇ ಸರಣಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು; ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಹಾಸದಲ್ಲೋ ರತಿಯಲ್ಲೋ ಅಂತೂ ಒಂದರೊಳಗೆ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ ಹೇಳತಕ್ಕದ್ದು."[19]

ಭರತನು ಹಾಕಿದ ಗೆರೆಯನ್ನು ಮೀರಲಾರದೆ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷದವರ ಬಾಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಲೌಲ್ಯ ರಸದ ವಿಷಯ ಹಾಗಿರಲಿ. ಸ್ನೇಹ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಭಕ್ತಿ ಇವಿಷ್ಟನ್ನಾದರೂ ತೆರೆದ ಹೃದಯ ದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ರತಿಯಂತೆಯೇ, ಮಿತ್ರರ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ನೇಹ, ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿರುವ ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ದೇವರಲ್ಲಿಯೂ ಪೂಜ್ಯರಲ್ಲಿಯೂ ಉದಿಸುವ ಭಕ್ತಿ — ಈ ಮೊದಲಾದವೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು; ಪುರುಷಾರ್ಥಸಾಧಕವಾದವು; ಜೀವಮಾನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಡೆದುಬರತಕ್ಕವು; ಅತಿಶಯವಾದ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ಕೊಡತಕ್ಕವು. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ; ಇದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳುಂಟು. ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವೇನೆಂದರೆ, ರತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಮ (ಎಂದರೆ ವಿಷಯೋಪಭೋಗದ ಆಸಕ್ತಿ) ಸೇರಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ನೇಹದಲ್ಲಾಗಲಿ ವಾತ್ಸಲ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಈ ಅಂಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ನೇಹವನ್ನೇ ಗಮನಿಸೋಣ. ಪುರುಷರಲ್ಲೇ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರಿಗೆ ಸ್ನೇಹವೂ ಸ್ತ್ರೀಯರಲ್ಲೇ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರಿಗೆ ಸ್ನೇಹವೂ ಹುಟ್ಟಿ ಹಬ್ಬುವುದಿರಲಿ; ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರಿಬ್ಬರಿಗೆ ಕೂಡ ಕಾಮಸ್ಪರ್ಶವಿಲ್ಲದ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ನೇಹ ಉಂಟಾಗುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮಹಾಶ್ವೇತೆಗೂ ಚಂದ್ರಾಪೀಡನಿಗೂ ಬೆಳೆದ ಅವ್ಯಾಜ ಮೈತ್ರಿ ಇಂಥದು.— ಈ ಬಗೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ರತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವ ಮಾಡಿ, ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವುದು "ಶೃಂಗಾರ" ಎಂದು ಹೇಳಲಾದೀತೆ? "ಶೃಂಗಾರ"ಕ್ಕೆ ಈ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಯಾರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ? ಆದರೆ, ಗೆಳೆಯ-ಗೆಳತಿ, ತಂದೆ-ಮಗ, ತಾಯಿ-ಮಗಳು: ಈ ಮೊದಲಾದ ಆಲಂಬನ ಭೇದಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಪ್ರೇಮದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೂ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ; ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಪ್ರೇಮಮೂಲಕವಾಗುವ ರಸಗಳೇ ಅಪರಿಮಿತವಾಗುವುವಲ್ಲ ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಇಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಬೇಕು. ಆದರೂ, "ಸಕಾಮ"ವಾದ ರತಿ, "ಅಕಾಮ"ವಾದ ಸ್ನೇಹ (ಅಥವಾ ಪ್ರೀತಿ) ಇವೆರಡನ್ನಾದರೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬಹುಶಃ ಗಮನಿಸಿಯೇ ರುದ್ರಟನು ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಉಳ್ಳ "ಪ್ರೇಯಾನ್" ಎಂಬ ಹತ್ತನೆಯ ರಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿ

---

19 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ೩೪೧. ಸ್ವಾಳ್ವನು 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಇದರ ಆಶಯವನ್ನೇ ಅನುವಾದಮಾಡುತ್ತಾನೆ (ಪು. ೯).

ಸಿದ್ದನು.[20] ಆರ್ದ್ರವಾದ ಅಂತಃಕರಣವನ್ನುಳ್ಳದ್ದೇ ಸ್ನೇಹ. ಈ ಸ್ನೇಹದಲ್ಲಿಯೇ ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಮಿಕ್ಕ ಬಗೆಯ ಪ್ರೀತಿಗಳು ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬೇಕಾದರೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರೀತಿ ಕೇವಲ ಭಯವೆಂದಾಗಲಿ,[21] ತಮ್ಮನಿಗೆ ಅಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗತಕ್ಕದ್ದು ಧರ್ಮವೀರವೆಂದಾಗಲಿ ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾದ ಇನ್ನೊಂದು "ರಸ" ಭಕ್ತಿ. ಭಾರತೀಯರ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ನೋಡಿದರಂತೂ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನವೊಂದು ಆವಶ್ಯಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ, ಆರಾಧ್ಯದೈವದಲ್ಲಿ ಪರಮ ಪ್ರೇಮ ರೂಪವಾದ ಭಾವವೇ ಇದರ ಆಧಾರ.[22] ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲೂ ವಿಷಯಸುಖದ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟದೈವವನ್ನು ಕುರಿತು ಭಕ್ತನು ಮಗುವಿನಂತೆ, ತಾಯಿಯಂತೆ, ದಾಸನಂತೆ, ಮಿತ್ರನಂತೆ, ಪ್ರಿಯೆಯಂತೆ ಬಗೆಬಗೆಯ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನು ತಾಳಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಭಕ್ತಿಯದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವಭಾವ. ಭಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೊಸದೊಂದು ರಸ ಪ್ರಸ್ಥಾನವೇ ಈಚೆಗೆ ಹೊರಟಿತು. ಬಂಗಾಳ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಚೈತನ್ಯಪಂಥದ ವೈಷ್ಣವರು ಇದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು. ಅವರ ಮತದಂತೆ ಭಗವಂತನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸುವ ರತಿಯೇ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಧಾನ; ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ರಾಧೆಗಿದ್ದ ಭಾವ ಇಂಥದು. ಈ ರತಿಯನ್ನುಳ್ಳದ್ದು ಮಧುರ ಅಥವಾ ಉಜ್ಜ್ವಲ ರಸ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಭಕ್ತಿಯ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಶಾಂತ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಭಕ್ತಿರಸಗಳೂ, ಹಾಸ್ಯ, ಅದ್ಭುತ ಮೊದಲಾದ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಗೌಣ ರಸಗಳೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ್ದು.[23]

ಮಮ್ಮಟನು ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ "ಶೃಂಗಾರರಸ"ವೆಂದು ಕರೆದು, ಮಿಕ್ಕ ಬಗೆಯ ಪ್ರೀತಿ ಯಾರನ್ನೇ ಕುರಿತದ್ದಾಗಿರಲಿ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ "ಭಾವ" ಎಂದು ಹೆಸರು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.[24] ಈಚಿನ ವಿಶ್ವನಾಥ, ಜಗನ್ನಾಥ ಮೊದಲಾದವರೂ ಇದೇ ಸರಣಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮತದಂತೆ ದೇವರು, ಗುರುಗಳು, ಮುನಿಗಳು, ರಾಜರು, ಹಿರಿಯರು— ಈ ಸಮಸ್ತರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ

---

20 ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ, ೧೫. ೧೭—೧೯ ; "ಸ್ನೇಹಪ್ರಕೃತಿಃ ಪ್ರೇಯಾನ್."

21 ಇದರಲ್ಲಿ ಭಯವೂ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಿಳಿತವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪಲಾದೀತು.

22 "ಸಾ ತ್ವಸ್ಮಿನ್ ಪರಮಪ್ರೇಮರೂಪಾ" ('ನಾರದಭಕ್ತಿ ಸೂತ್ರ', ೧. ೨).

23 ಈ ಪಂಥದ ಭಕ್ತಿರಸಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರು ರೂಪಗೋಸ್ವಾಮಿಯ 'ಭಕ್ತಿರಸಾಮೃತಸಿಂಧು' ಮತ್ತು 'ಉಜ್ಜ್ವಲನೀಲಮಣಿ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ, ಎಸ್. ಕೆ. ದೇ ಅವರ 'The Bhakti-rasaśāstra of Bengal Vaiṣṇavism' ಎಂಬ ಲೇಖನವನ್ನೂ (*IHQ, VIII*) ನೋಡಬಹುದು.

24 "ರತಿರ್ದೇವಾದಿವಿಷಯಾ. . . .ಭಾವಃ ಪ್ರೋಕ್ತಃ" ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೪. ೧೨-೩); "ಆದಿಶಬ್ದಾನ್ಮುನಿಗುರುನೃಪಪುತ್ರಾದಿವಿಷಯಾ. ಕಾಂತಾವಿಷಯಾ ತು ವ್ಯಕ್ತಾ ಶೃಂಗಾರಃ" (ವೃತ್ತಿ).

ಭಕ್ತಿ ಗೌರವಗಳೂ, ಬಂಧುಮಿತ್ರಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರೀತಿ ಸ್ನೇಹ ವಾತ್ಸಲ್ಯಾದಿಗಳೂ[25] "ಭಾವ"ದ ವಿಷಯವೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾದ "ಭಾವ"; ಸಾಂಸಾರಿಕ ಭಾವವಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ "ರಸ"ವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಈ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಕೊಡಲು ಒಪ್ಪದೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ, "ಭಾವ" ಶಬ್ದವೇ ತನ್ನ ಮಿಕ್ಕ ಅರ್ಥಭಾರದ ಜೊತೆಗೆ ಇದರ ವಾಚಕತ್ವವನ್ನೂ ವಹಿಸಬೇಕಾಯಿತು.

ಅಂತೂ "ರಸ"ಗಳು ಎಷ್ಟು, ಯಾವುವು ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕಾನೇಕ ಮತಗಳು ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತಾ ತಲೆಹಾಕುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಕ್ಷಮ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅವಿಚಾರಿತರಮಣೀಯ. ಮಾನವನ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿರತಕ್ಕ ವಾಸನೆಗಳು ಯಾವುವು; ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಇವು ಯಾವ ಯಾವ ಭಾವಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ? ಈ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಂಟು? "ಮಿಳಿತ ಭಾವ"ಗಳ (blended emotions) ವಿಷಯವೇನು?— ಈ ಭಾವಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುವು ನಾಗರಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗತಕ್ಕವು, ಮುಖ್ಯ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಡತಕ್ಕವು? ಯಾವುವನ್ನು ಕವಿಗಳೂ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ?— ಈ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆಧುನಿಕ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಭರತನ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಸಂಚಾರಿಭಾವ ರಸಗಳ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದ ಹೊರತು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ, ರಸಾನುಭವದ ಮೇಲೂ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನವು ಹೊಸಬೆಳಕನ್ನು ಬೀರಬಹುದು; ಅಲ್ಲಿಂದ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಗಳನ್ನು ತಾನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲೂಬಹುದು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳತಕ್ಕವರಿಗೆ ಪರಿಪಕ್ವವಾದ ಅಭಿರುಚಿಯೂ ಕಲಾನುಭವವೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಚಯವೂ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಜ್ಞಾನದ ಜೊತೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಇಂಥ ಸಂಶೋಧಕನಿಗಾಗಿ ಈ ಕಾರ್ಯ ಇನ್ನೂ ಕಾದಿದೆ.[26] ಈ ವಿಷಯವೆಲ್ಲ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವತನಕ ಯಾವಯಾವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುವೋ ಅವನ್ನೆಲ್ಲ "ರಸ"ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಉಚಿತ.

---

[25] 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ'ಕಾರನು ಪುತ್ರಾದಿವಿಷಯಕವಾದ ವಾತ್ಸಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಹತ್ತನೆಯ ರಸವಾಗಿ ಹೇಳಿ, ಇದು "ಮುನೀಂದ್ರಸಮ್ಮತ"ವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ (೩. ೨೫೧).

[26] ಪಿ. ಎಸ್. ನಾಯ್ಡು ಅವರು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಸಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ತೊಡಗಿ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ: 'The Rasa Doctrine and the Concept of Suggestion in Hindu Aesthetics' (*Journal of the Annamalai University, X.1*), 'The Concept of Suggestion in Hindu Aesthetics' (Festschrift Prof. P. V. Kane, 1941). ರಸದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅವರು ಹೀಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ: "'Rasa' may then be defined as the mental counterpart of the totality of experience generated in a cultured person by sympathetic induction of blended emotions belonging to the sentiments by exitants of a purely æsthetic origin." ಇದಕ್ಕೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗತಕ್ಕವು ಈ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೂ — ಅವು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿರಲಿ, ಸಂಚಾರಿಯಾಗಿರಲಿ — ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾದಾಗ ಈ ಸವಿಯನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುವು.[27] ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಎರಡು ಕ್ಷಣ ಒಟ್ಟಿಗೆ ನಿಲ್ಲದೆ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಚಂಚಲವಾಗಿ, ಹೊಳೆದ ಕೂಡಲೆ ಅಳಿಯುತ್ತಾ, ಸ್ಥಾಯಿಸೂತ್ರದ ನಡುವೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾ ತಮ್ಮ ಚಲನವಲನಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಯಿಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನೇ ಪೋಷಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಎಷ್ಟೋವೇಳೆ ಇವುಗಳ ಸೊಗಸು ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಯಿಯ ಭಿತ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಇವು ಚಿತ್ರರೇಖೆಗಳಂತೆ ಅತಿಶಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯದಿಂದ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ.[28] ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಈ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೇ ಕವಿ ಪ್ರಧಾನವಿಷಯವಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಉಂಟು. ಚಿಂತೆ, ವಿಷಾದ, ಲಜ್ಜೆ ಔತ್ಸುಕ್ಯ ಈ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಷ್ಟೊಂದು ಲಘುಕಾವ್ಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲ! "ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರ, ಪರತಂತ್ರ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಪರತಂತ್ರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗುತ್ತವೆ" ಎಂದು 'ರಸಾರ್ಣವಸುಧಾಕರ' ಕಾರನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[29] ಇದೆಲ್ಲ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ತತ್ತ್ವಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭೇದವೇನೂ ಇರುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಲೇಖಕರು 'ಅಭಿನವ ಭಾರತಿ' ಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ ಅದರ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ವಿಷಯ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಷ್ಟು ನಿದರ್ಶನ ಅವರ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ....K. N. Watave: 'The Psychology of the Rasa Theory' (*ABORI*, Silver Jubilee Volume, pp. 666-677); D. D. Vadekar: 'The Concept of Sthāyi-bhāva in Indian Poetics (A Psychological Scrutiny)' *ABORI*, XXIV, pp. 207-214) —ಈ ಲೇಖನಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ವಾಟವೇ ಅವರು 'ರಸವಿಮರ್ಶ' ಎಂಬ ಒಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ; ಆದರೆ ಅದು ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಕೃತ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನಿಗೆ ಆಗಿಲ್ಲ.

27 ಇದನ್ನು ರುದ್ರಟನು ಆಗಲೇ ಒಪ್ಪಿದ್ದನು ('ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ', ೧೨. ೪).

28 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ' ಕಾರನು ಪಾನಕರಸದ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾನಕದಲ್ಲಿ ಮೆಣಸು ಮೊದಲಾದದ್ದೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದ್ದರೂ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದರ ರುಚಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ, ರಸದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಚಾರಿಗಳ ಸವಿ ಎದ್ದು ತೋರಬಹುದೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ ('ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೩. ೨೬೧-೨)

"ಮುಖ್ಯೇ ರಸೇಽಪಿ ತೇಽಂಗಿತ್ವಂ ಪ್ರಾಪ್ನುವಂತಿ ಕದಾಚನ" ಎಂದು ಮಮ್ಮಟನೂ ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೪. ೧೪).

29 ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾತ್ ಪಾರತಂತ್ರ್ಯಾಚ್ಚ ದ್ವೇಧಾಮೀ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಃ ||
ಪರಪೋಷಕತಾಂ ಪ್ರಾಪ್ತಾಃ ಪರತಂತ್ರಾ ಇತೀರಿತಾಃ |
ತದಭಾವೇ ಸ್ವತಂತ್ರಾಃ ಸ್ಯುರ್ಭಾವಾ ಇತಿ ಚ ತೇ ಸ್ಮೃತಾಃ || (ಪು. ೧೪೮)

ಈ ಬಗೆಯ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಭೋಜರಾಜನ ತತ್ತ್ವದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಬಂದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ:

ಅವನು ಇಷ್ಟಪಟ್ಟರೆ ಸಂಚಾರಿಭಾವವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ಕೆಲವು ಕಾಲವಾದರೂ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಚಿತ್ತವು ಅದರಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲನು.

ಹೀಗೆ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಆಲಂಕಾರಿಕರು — ಭಾವೋದಯ, ಭಾವ ಶಾಂತಿ, ಭಾವಸಂಧಿ, ಭಾವಶಬಲತೆ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ದಶೆಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾವ ಸ್ಥಿತಿಯಂತೂ ಉಂಟೇ ಉಂಟು. ಹೊಸದಾಗಿ ಒಂದು ಭಾವ ಉದಿಸುವುದೇ ಭಾವೋದಯ; ಏರಿದ್ದ ಭಾವ ಲಯಹೊಂದುವುದು ಭಾವಶಾಂತಿ; ಭಿನ್ನಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಎರಡು ಭಾವಗಳ ಮಿಲನ ಭಾವಸಂಧಿ; ಒಂದನ್ನು ಒತ್ತರಿಸಿ ಮತ್ತೊಂದರಂತೆ ಅನೇಕ ಭಾವಗಳು ಒದಗುವುದು ಭಾವಶಬಲತೆ. ಈ ಕೆಳಗೆ ಭಾವಶಬಲತೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ:

ಸಲ್ಲದೆಸಕವಿದೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಶಶಿಕುಲವೆಲ್ಲ ?—
ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ನಾನವಳ ಕಾಣಲಹುದೆ ?
ನನ್ನ ವಿದ್ಯೆಗೆ ದೋಷಶಮನವಲ್ಲವೆ ಫಲವು ?—
ಆಹ, ಮುನಿದಾಗಳೂ ಸೊಗಸು ಮೊಗವು !
ಶುಭ್ರಚರಿತದ ಕುಶಲಮತಿಗಳೇನೆನ್ನುವರು ?—
ಕನಸಿನೊಳಗೂ ದೊರೆಯಳವಳು ನನಗೆ !
ಮನಸೆ ನೆಮ್ಮದಿ ಹೊಂದು !—ಆವ ತರುಣಸಿಗವಳ
ತುಟಿಸವಿಯಸಿಂಟುವಾ ಸುಕೃತವುಂಟೋ !

ಇಲ್ಲಿ ವಿತರ್ಕ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ಮತಿ, ಸ್ಮರಣ, ಶಂಕೆ, ದೈನ್ಯ, ಧೃತಿ, ಚಿಂತೆ ಎಂಬ ಭಾವಗಳು ಶಬಲಿತವಾಗಿರುವುವೆಂದು ಮಮ್ಮಟನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ.[30]

ಇನ್ನು ರಸಾಭಾವ ಭಾವಾಭಾಸಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗುತ್ತೇವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ "ರಸಾಭಾಸ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು "ರಸಭಂಗ" ಎಂಬ ಹೀನಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರಯೋಗ ಬೇರೆ ಬಗೆಯದು. "ಆಭಾಸ" ಎಂದರೆ ತೋರಿಕೆ. ರಸವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ರಸದಂತೆ ತೋರತಕ್ಕದ್ದು, ರಸಸದೃಶವಾದದ್ದು ರಸಾಭಾಸ; "ಭಾವಾಭಾಸ"ಕ್ಕೂ ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ. ಈ ಆಭಾಸಕ್ಕೆ "ಅನೌಚಿತ್ಯ" ಪ್ರವರ್ತನೆಯೇ ಕಾರಣ. ಇಲ್ಲಿ ಅನೌಚಿತ್ಯವೆಂದರೇನು? ಇದನ್ನು

"To Abhinava, the vyabhicārins are always paratantra; to Bhoja, they are svatantra and paratantra according as they are Rasa or Bhāva" (V. Raghavan: *The Number of Rasas*, p. ೧೨೮, footnote 1).

30 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೪. ೧೩ ವೃತ್ತಿ.

"ಕ್ವಾಕಾರ್ಯಂ ಶಶಲಕ್ಷ್ಮಣಃ ಕ್ವಚ ಕುಲಂ..." ಎಂಬ ಮೂಲಪದ್ಯವು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ ಮಗಳಾದ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ವ್ಯಾಮೋಹಗೊಂಡ ಯಯಾತಿಯ ಉಕ್ತಿಯೆಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಬೇರೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವವರೂ ಉಂಟು. ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ವಾಮನಾಚಾರ್ಯ ಝಳಕೀಕರರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಪು. ೧೨೬ ನೋಡಿ.)

ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ರಸಾರ್ಣವ ಸುಧಾಕರ'ಕಾರನ ಮತದಂತೆ "ಅನೌಚಿತ್ಯವು ಅಸತ್ಯತ್ವದಿಂದ ಉಂಟಾದದ್ದು, ಅಯೋಗ್ಯತ್ವದಿಂದ ಉಂಟಾದದ್ದು ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ರಸವೋ ಭಾವವೋ ಅಚೇತನವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಸತ್ಯತ್ವವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನೀಚಮನುಷ್ಯರು, ತಿರ್ಯಗ್ಜಂತುಗಳು — ಈ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದರೆ ಅಯೋಗ್ಯತ್ವವೊದಗುತ್ತದೆ."[31] ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯುಳ್ಳ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಒಂದು ರಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಪುಷ್ಟಿ. ಮಿಕ್ಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನೋ ಪ್ರಾಕೃತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೋ ವರ್ಣಿಸಿದರೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಆಹ್ಲಾದಕಾರಿಯಾಗಲಾರದು. ಆದ ಕಾರಣ ಇದು ರಸದ ಆಭಾಸ ಮಾತ್ರ — ಹೀಗೆಂಬುದು ಲಕ್ಷಣಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವರೂ ಹಿಂದೆಯೇ ಇದ್ದರು[32]. ಮಾನವ ಜಾತಿಯ ವಿಷಯ ಹಾಗಿರಲಿ. ತಿರ್ಯಗ್ಜಂತುಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರೇಮ ಕ್ರೋಧಾದಿಗಳ ವರ್ಣನೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ನಮಗೆ ಕೊಡಲಾರದೆ? 'ಕುಮಾರಸಂಭವ'ದ ಮೂರನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹರನು ತಪೋನಿಷ್ಠನಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಮನ್ಮಥನು ಹೊಕ್ಕಾಗ, ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಣಿವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪ್ರೇಮಸಂಚಾರವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು[33] ಉದಾಹರಿಸಿದರೆ ಸಾಕು:

ಮಧು ದ್ವಿರೇಫಃ ಕುಸುಮೈಕಪಾತ್ರೇ
ಪಪೌ ಪ್ರಿಯಾಂ ಸ್ವಾಮನುವರ್ತಮಾನಃ ।
ಶೃಂಗೇಣ ಚ ಸ್ಪರ್ಶನಿಮೀಲಿತಾಕ್ಷೀಂ
ಮೃಗೀಮಕಂಡೂಯತ ಕೃಷ್ಣಸಾರಃ ॥ (೩. ೩೬)

[ಮಧುವನೊಸೆದೀಂಟಿದುದು ತುಂಬಿ
ಕುಸುಮದೊಂದೇ ಪುಟದಲಿ.
ಸಾರಿ ನಲ್ಲೆಯ ಬೆನ್ನಲಿ.

[31] ಆಭಾಸತಾ ಭವೇದೇಷಾಮನೌಚಿತ್ಯಪ್ರವರ್ತನಾತ್ ।
ಅಸತ್ಯತ್ವಾದಯೋಗ್ಯತ್ವಾದನೌಚಿತ್ಯಂ ದ್ವಿಧಾ ಭವೇತ್ ॥
ಅಸತ್ಯತ್ವಕೃತಂ ತತ್ ಸ್ಯಾದಚೇತನಗತಂ ತು ಯತ್ ।
ಅಯೋಗ್ಯತ್ವಕೃತಂ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ನೀಚತಿರ್ಯಙ್ನರಾಶ್ರಯಂ ॥
('ರಸಾರ್ಣವಸುಧಾಕರ', ಪು. ೧೪೧-೨)

[32] ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ಏಕಾವಳೀ'ಕಾರನಾದ ವಿದ್ಯಾಧರನು, "ತಿರ್ಯಗ್ಜಂತುಗಳಲ್ಲಿನದು ರಸಾಭಾಸವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ವಿಚಾರಕ್ಷಮವಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿಯೂ ರಸವೇ ಉಂಟು" ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದನು. ಅವನ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಿಂಗಭೂಪಾಲನು ಹಾಸ್ಯಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ('ರಸಾರ್ಣವಸುಧಾಕರ', ಪು. ೨೦೬).

[33] 'ರಸಾರ್ಣವಸುಧಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯವೇ ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಬಂದಿದೆ (ಪು. ೨೦೪).

ಶೃಂಗದಲಿ ಸಾರಂಗವೆಳಸಿ
ತುರಿಸಿದುದು ಮಿಗವೆಣ್ಣನು,
ಮುಟ್ಟೆ ಮುಚ್ಚಿರೆ ಕಣ್ಣನು.]

ಇಲ್ಲಿಯ ನಯವೂ ಆರ್ದ್ರತೆಯೂ ಯಾವ ನಾಗರಿಕರ ಪ್ರೇಮಚರ್ಯೆಗಿಂತ ಕೀಳಾಗಿವೆ?— ಇತ್ತ ರೌದ್ರಾವೇಶಕ್ಕೆ, ಕಾಡಾನೆಗಳ ಹೋರಾಟವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ:

ಸೊವಡೊಂದೊಯ್ಯನೆ ಬಂದು ಪೊಯ್ಯೆ ಮುಸಿಸಿಂದಾರಯ್ದು ಕೆಂಪುಣ್ಮೆ ಪೊ-
ಣ್ಮು ವಿನಂ ಬಿಚ್ಚನೆ ಬಿಟ್ಟ ದಿಟ್ಟಗಳಿನೆಯ್ತಂದೋವದಾವೇಗದಿಂ|
ಕಿವಿಯಂ ನಿಚ್ಚಳಮುಪ್ಪಿನಂ ತೆಱೆದು ನಿಂದೋರೊಂದಱೊಳ್ ತಾಗಿ ಪೋ-
ರ್ವುವು ಕಾಡಾನೆಗಳೊರ್ವರ್ಗೊರ್ವರ್ ಶಬರರ್ ಜೀಯಪ್ಪುಭಾಪ್ಪೆಂಬಿನಂ||
('ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ', ೩೪)

ಇದರಂತೆಯೇ ಪಾಮರ ಜನಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಮ ಶೋಕ ಕ್ರೋಧಾದಿಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಶಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಗಾಥಾಸಪ್ತಶತಿ' ಯನ್ನೂ ಕನ್ನಡದ ಹಳ್ಳಿಗರ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಇದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕಾದದ್ದು ಅನಾವಶ್ಯಕ.

ಇನ್ನು ಅಚೇತನ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಚೇತನದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುವ ವಿಷಯ. ಇದರಲ್ಲೇನೋ ಭಾವವು ತೋರಿಕೆಯೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ "ರಸಾಭಾಸ, ಭಾವಾಭಾಸ" ಎನ್ನುವುದು ಅನುಚಿತವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ "ಆಭಾಸ" ಗಳು ದೋಷವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಭಾವಿಸಕೂಡದು[34]. ಈ ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣೆ ಕವಿಗಳ ದಿನಚರ್ಯೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಷ್ಟೋ ಭಾಗ ಈ ಬಗೆಯ "ಆಭಾಸ"ದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ;[35] "ಮೇಘಸಂದೇಶ"ಕ್ಕೆ ಇದೇ ಜೀವಿತ. ವರ್ಣನೆಗಳು ಸರಸವಾಗುವುದು ಇದರಿಂದ; ರೂಪಕ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯವಸಾನ ಇಲ್ಲಿ;[36] "ಜಗದ್ಗ್ರಾವಪ್ರಖ್ಯಂ ನಿಜ ರಸಭರಾತ್ ಸಾರಯತಿ" ಎಂಬ ಪ್ರಶಂಸೆ ಸಾರ್ಥಕ ವಾಗುವುದು ಈ ಮೂಲಕ.

---

[34] "ಇವು ರಸಾಭಾಸಂಗಳ್; ಇವು ದೋಷಮಲ್ತು" ('ರಸರತ್ನಾಕರ', ಪು. ೧೦೦).

[35] ರಸವದಲಂಕಾರದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನೂ ಕುಂತಕನೂ ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾವವನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೭೫-೬, 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಜೀವಿತ', ಪು. ೧೬೨-೩.

ದಂಡಿಯ ಮತದಂತೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಆಧಾನಮಾಡಿ ವರ್ಣಿಸುವ "ಸಮಾಧಿಗುಣ"ವೂ ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಕುರಿತದ್ದು. ಈ ಗುಣವೇ ಕಾವ್ಯಸರ್ವಸ್ವವೆಂದೂ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳೂ ಇದೊಂದರಿಂದಲೇ ಉಪಜೀವಿಸುವರೆಂದೂ ದಂಡಿ ಇದರ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತಾನೆ ('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧. ೯೩-೧೦೦).

[36] "ಸಮಾಸೋಕ್ತಿ ಅರ್ಥಾಂತರನ್ಯಾಸಂ ರೂಪಕಂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾದಿಗಳ್ ಈ ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಜೀವಿತಂ" ('ರಸರತ್ನಾಕರ', ಪು. ೧೦೩).

ಈ ಬಗೆಯ "ಶೃಂಗಾರಾಭಾಸ"ಕ್ಕೆ, ಕೃಷ್ಣನ ಜಲಕ್ರೀಡೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಈ ಮನೋಹರವಾದ ಪದ್ಯ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ:

ತೋಳ ಘಟ್ಟಣೆಗುಚ್ಚಳಿಸುತ್ತುಂ ಸೂಸುವ ಶೀಕರವಾರಿ ಮು-
ಕ್ತಾಳಿಯಿಂದಭಿಷೇಕವೆ ಗೆಯ್ವುಂತೊಪ್ಪೆ ಕಳಿಂದಜೆಯಂ ಮನೋ-|
ಲೀಳೆಯಿಂ ಪುಗೆ ತನ್ನದಿ ಕೃಷ್ಣಂಗಾಟಿಸಿದಂತಿರೆ ಲೋಲಕ-
ಲ್ಲೋಳ ಕೋಮಲ ಹಸ್ತದೆ ಪೊಯ್ದಳ್ ಮುಂದಲೆಯಂ ಕಮಲಾಕ್ಷನಾ ||

('ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ', ೯೩೩)

ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಶೃಂಗಾರಾಭಾಸವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ, ಅದರ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರತಿಭಾವವು ಪರಸ್ಪರಾಲಂಬನವುಳ್ಳದ್ದು. ಅದು ಹೆಣ್ಣಿನಲ್ಲೋ ಗಂಡಿನಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಹುಟ್ಟದೆ ಹೋದರೆ, ಆಗ ರಸಾಭಾಸವೊದಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬಳೇ ಹೆಂಗಸು ಹಲವರನ್ನು ಕಾಮಿಸಿದರೂ, ಪುರುಷನ ಪ್ರೇಮವು[37] ಮುನಿಪತ್ನಿ, ಗುರುಪತ್ನಿ ಮೊದಲಾದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದರೂ ರಸಾಭಾಸವೇ. ಇದರಂತೆ ಗುರುಹಿರಿಯರ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬನು ಕೋಪಗೊಂಡರೂ ಅವರನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಿದರೂ ರೌದ್ರಾಭಾಸ ಹಾಸ್ಯಾಭಾಸಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯವನಲ್ಲಿ ಭಯಾನಕಾಭಾಸ ಹೀಗೆಯೇ.[38] ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅನೌಚಿತ್ಯವೇ "ಆಭಾಸ"ಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ಈಗ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯರಸದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅನೌಚಿತ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಅದರ ಮೂಲವೆಂದೂ, ಅದು ಎಲ್ಲ ರಸಭಾವಗಳ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬರಬಹುದೆಂದೂ ಗಮನಿಸಿದೆವು. ಆ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯರಸಕ್ಕೂ ರಸಾಭಾಸ ಭಾವಾಭಾಸಗಳಿಗೂ ಸೀಮಾರೇಖೆಯೆಲ್ಲಿ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಎದ್ದಿತ್ತು. ಅವನು ಶೃಂಗಾರಾಭಾಸದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು, ಎಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ವಿರಕ್ತಿಯೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಅನುರಕ್ತಿಯೂ ಇರುವ ವಿಷಯವನ್ನು, ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ವಿಚಾರಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ರಾವಣನಿಗೆ ಸೀತೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ವ್ಯಾಮೋಹ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಉದಾಹರಣೆ:

ದೂರಾಕರ್ಷಣಮೋಹಮಂತ್ರ ಇವ ಮೇ ತನ್ನಾಮ್ನಿ ಯಾತೇ ಶ್ರುತಿಂ
ಚೇತಃ ಕಾಲಕಲಾಮಪಿ ಪ್ರಕುರುತೇ ನಾವಸ್ಥಿತಿಂ ತಾಂ ವಿನಾ |
ಏತ್ಯೈರಾಕುಲಿತಸ್ಯ ವಿಕ್ಷತ [ತರ್ಕೈ] ರಂಗೈರನಂಗಾಕುಲೈಃ
ಸಂಪದ್ಯೇತ ಕಥಂ ತದಾಪ್ತಿಸುಖಮಿತ್ಯೇತನ್ನ ವೇದ್ಮಿ ಸ್ಫುಟಂ ||

[ದೂರದಿಂದಲೆ ಸೆಳೆವ ಮೋಹಮಂತ್ರವೊ ಎನಿಸಿ
ಅವಳ ಹೆಸರೆನ್ನ ಕಿವಿಯನು ತಾಗಲು,

---

[37] ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಪುರುಷನಿಗೆ ಹಲವು ಮಂದಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯಿದ್ದರೆ ಅದು ರಸವೇ ಸರಿ. "ರಸಾಭಾಸ" ವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಲಕ್ಷಣಕಾರರ ಮತ.

[38] ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೩.೨೬೩-೬ ನೋಡಿ.

ಕ್ಷಣದನಿತು ಕಾಲವೂ ನನ್ನ ಚೇತಸ ತಡೆದು
ನಿಲ್ಲಲಾರದು ಅವಳ ಬಳಿಯನುಳಿದು !
ಇಂತನಂಗನು ಕಲಕಿ ಕಡುಘಾಸಿಗೊಳಿಸಿದೀ
ಅಂಗಗಳ ಪೀಡೆಗೀಡಾದ ನನಗೆ
ಆಕೆಯನು ಪಡೆವ ಸುಖವಾವೊಂದು ರೀತಿಯಲಿ
ಕೈಗೂಡುವುದೊ ಅದನು ಕಂಡರಿಯೆನು !]

ರಾವಣನ ಈ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವಾಗ ಒದಗುವ ಅನುಭವ ಯಾವುದು? "ಶೃಂಗಾರದ ಅನುಕರಣವೇ ಹಾಸ್ಯ" ಎಂದು ಭರತನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೂ ಅದು ಮುಂದೆ ಒದಗತಕ್ಕದ್ದು. ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುವ ಸಮಯ ಇದಲ್ಲ ("ಅತ್ರ ತು ನ ಹಾಸ್ಯ ಚರ್ವಣಾವಸರಃ"); ಇಲ್ಲಿ ರಾವಣನಲ್ಲಿರುವುದು "ರತ್ಯಾಭಾಸ"— ಎಂದು ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನ' ದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.[39] ರಾವಣನ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಅನುಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದ್ದರೂ ಪ್ರೌಗಾಢವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದರಲ್ಲೇ ನಾವು ಮಗ್ನರಾಗುತ್ತೇವೆ; ಆಗ ರಾವಣನನ್ನು ನೋಡಿ ನಗು ವುದಿಲ್ಲ.[40] ಇದೇ ವಾದವನ್ನೇ ಮಿಕ್ಕ ರಸಾಭಾಸ ಭಾವಾಭಾಸಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸ ಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಗುರಿಯಾಗಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ದಾರಿ ಯಾಗಲಿ ಅನುಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಅನುಭವ ಉತ್ಕಟವಾಗಿದ್ದರೆ,

---

[39] 'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೬೬. 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ' ಯಲ್ಲೂ (I, ಪು. ೨೯೫-೬) ಇದೇ ಉದಾಹರಣೆ, ಇದೇ ಚರ್ಚೆ ಬರುತ್ತದೆ. "ಈ ಮೊದಲಾದ ರಾವಣವಾಕ್ಯದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲ ರತ್ಯಾಭಾಸವೇ ಹೊರತು ಹಾಸವು ಸ್ಫುರಿಸುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಆದರೂ ಈ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳು [ಮುಂದೆ] ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡುತ್ತವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ' ದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯದ ಮೊದಲೆರಡು ಪಾದಗಳೂ. 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ' ಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮೊದಲನೆಯ ಪಾದವೂ ಉದಾಹೃತವಾಗಿವೆ. ಪದ್ಯದ ಪೂರ್ಣಪಾಠವನ್ನು 'ಅಭಿನವ ಭಾರತಿ' ಯ ಸಂಪಾದಕರು, ಬಹುಶಃ ರುಯ್ಯಕನ 'ಅಲಂಕಾರ ಸರ್ವಸ್ವ' ದ ಆಧಾರದಿಂದ, ಕೂಡಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ; ಈ ಕೆಳಗಿನ ವಾಕ್ಯಬೃಂದವನ್ನೂ ನೋಡಿ.

ರುಯ್ಯಕನ 'ಅಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವ'ದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯವು ರಸಾಭಾಸ ಭಾವಾಭಾಸ ಮೂಲವಾದ ಊರ್ಜಸ್ವ್ಯಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. "ಅತ್ರ ರಾವಣಸ್ಯ ಅಭಿಲಾಷಶೃಂಗಾರಃ ಔತ್ಸುಕ್ಯಂ ಚ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಃ ಅನೌಚಿತ್ಯೇನ ಪ್ರವೃತ್ತೌ" ('ಅಲಂಕಾರ ಸರ್ವಸ್ವ', ಪು. ೨೧೧).

[40] ಜನ್ನನ 'ಅನಂತನಾಥಪುರಾಣ' ದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಚಂಡಶಾಸನ ವ್ಯಾಮೋಹ ವೃತ್ತಾಂತವು ಶೃಂಗಾರಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಈ ವಿಷಯವಾಗಿ 'ಜನ್ನನ ಕಾವ್ಯ ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಯನಿರೂಪಣೆ' ಎಂಬ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು (ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ: 'ಕಾವ್ಯಸಮೀಕ್ಷೆ').

ತೀವ್ರವಾಗಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದವಿಷಯವು "ಆಭಾಸ" ವೇ ಹೊರತು ಹಾಸ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಹಾಸ್ಯರಸ, ರಸಾಭಾಸ (ಮತ್ತು ಭಾವಾಭಾಸ), ರಸಭಂಗ — ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿಯೂ "ಅನೌಚಿತ್ಯ"ದ ಪ್ರಸಕ್ತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎಲ್ಲಿ, ಅದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದರ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಅಗತ್ಯ. ರಸಾಭಾಸವೂ ರಸದಂತೆಯೇ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದಲೂ, ಆಲಂಕಾರಿಕರು ರಸಾಭಾಸವೆಂದು ಗಣಿಸುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕುಂದೂ ನಿಜವಾಗಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಈ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಎತ್ತದೆ, ರಸದೊಳಗೇ ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸುವುದು ಉತ್ತಮವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈ ಗ್ರಂಥದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದ್ದು.

ಅಂತೂ ರಸ, ರಸಾಭಾಸ, "ಭಾವ", ಭಾವಾಭಾಸ, ಭಾವೋದಯ, ಭಾವಶಾಂತಿ, ಭಾವಸಂಧಿ, ಭಾವಶಬಲತೆ — ಈ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೂ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಆಸ್ವಾದ ಕೊಡಬಹುದು. ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಾಮಾಣ್ಯ ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಗೆ "ರಸ" ಎಂಬ ಹೆಸರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ರಸಶಬ್ದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಸವಿಯುವ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ "ರಸ" ಎಂದೇ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಹೆಸರು. "ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ" ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ "ರಸ" ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇದೇ ವಿಶಾಲಾರ್ಥ:

ರಸಭಾವೌ ತದಾಭಾಸೌ ಭಾವಸ್ಯ ಪ್ರಶಮೋದಯೌ |
ಸಂಧಿಃ ಶಬಲತಾ ಚೇತಿ ಸರ್ವೇಽಪಿ ರಸನಾದ್ರಸಾಃ ||

('ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೩. ೨೫೯-೬೦)

೨೪. ಶಾಂತರಸ

ಇದುವರೆಗಿನ ಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದ್ದವು ಎಂಟೇ ರಸಗಳು. ಒಂಬತ್ತನೆಯದಾಗಿ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಹೇಳುವ ಭಾಗವು ಕೆಲವು ಮಾತೃಕೆಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತರೂ ಅದು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ದೇವೇಂದ್ರನ ಎದುರಿಗೆ ಅಪ್ಸರೆಯರು "ಅಷ್ಟರಸಾಶ್ರಯ"ವಾದ ನಾಟಕವನ್ನು ಭರತನಿಂದ ನಿಯುಕ್ತರಾಗಿ ಆಡಿದರೆಂಬ ಕಥಾಸಂಗತಿ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಶಾಂತವೆಂಬ ನವಮ ರಸವನ್ನು ಭರತನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಲ್ಲಿ ಭರತನ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ ಕಾಳಿದಾಸನು ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸದಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. 'ಅಮರಕೋಶ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದೂ ಎಂಟೇ ರಸಗಳು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ, ದಂಡಿ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ದಲ್ಲಿ ರಸವದಲಂಕಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಒಂದೊಂದು ರಸದ ಹೆಸರು ಹೇಳಿ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಶಾಂತದ ಸುಳಿವಿಲ್ಲ. ಈಗ ದೊರೆಯುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳೊಳಗೆ ಶಾಂತರಸವು ಮೊದಲು ತಲೆಯಿಕ್ಕಿರುವುದು ಉದ್ಭಟನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸಾರಸಂಗ್ರಹ'ದಲ್ಲಿ.[1] ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಅದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸದೆ, ಸುಮ್ಮನೆ ಹೆಸರು ಹೇಳಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ರುದ್ರಟನಲ್ಲಿ ಇದರ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮಿಕ್ಕ ರಸಗಳಂತೆ ಇದಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; ಅವನ ಮತದಂತೆ ಶಾಂತಕ್ಕೆ ಸಮ್ಯಗ್‌ಜ್ಞಾನವು ಸ್ಥಾಯಿ. ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಿಗೆ ಪರಿಪೋಷವುಂಟಾದಾಗ ಅವೂ "ರಸ"ಗಳಾಗುವುವೆಂದು ರುದ್ರಟನ ಮತ; ಆದ್ದರಿಂದ "ಶಾಂತ"ಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚಲ್ಲ ಎಂದು ತೋರಿದರೂ ಅವನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯವುಂಟು. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಎಂಟು ರಸಗಳ ಜೊತೆಗೆ "ಶಾಂತ", "ಪ್ರೇಯಾನ್" ಈ ಎರಡನ್ನೇ ಅವನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿ ಅವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮಾನಪದವಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ವೇದವೇ ಮೊದಲಾದ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಿಗೆ ಈ ಗೌರವವನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲ.

---

[1] 'ಅಣುಓಗದಾರಸುತ್ತ' (ಅನುಯೋಗದ್ವಾರಸೂತ್ರ)ದಲ್ಲಿ "ಪ್ರಶಾಂತ" ರಸವು ಉಕ್ತವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಇದರ ಕಾಲವು ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ.ಶ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನವೆಂದೂ ಈ ಮೊದಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. (ಪು. ೩೨, ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ, ೬೧). ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಾಂತದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ:

ನಿರ್ದೋಷಮನಃ ಸಮಾಧಾನಸಂಭವೋ ಯಃ ಪ್ರಶಾಂತಭಾವೇನ|
ಅವಿಕಾರಲಕ್ಷಣಃ ಸ ರಸಃ ಪ್ರಶಾಂತ ಇತಿ ಜ್ಞಾತವ್ಯಃ|| (ಛಾಯಾ)

'ಅಣುಓಗದಾರಸುತ್ತ'ವು ಪ್ರಾಕೃತಗ್ರಂಥ; ಇದು ಜೈನಕೃತಿಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವಿಷಯ.

ಬಳಿಕ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಬಂದನು. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ತ್ವ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ರಸವು ಸರ್ವರ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಬರತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ, ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದವರನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ, ಜನಗಣತಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಸದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಕೂಡದೆಂದು ಅವನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ದಯಾ ವೀರದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಅಂತರ್ಭಾವ ಮಾಡಲಾಗದೆಂದು ನಿಷೇಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. 'ಮಹಾಭಾರತ'ದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪ್ರಧಾನರಸವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ಅದರ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ.[2]

ಆದರೆ ಶಾಂತಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಿಗಳು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದರು ; ಇವರು ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣಕಾರರು. ಧನಂಜಯ ಧನಿಕರನ್ನು ಇವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಶಾಂತರಸಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಬಿಡದೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಇವರು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟರು. ಸುಖದುಃಖ ರಾಗ ದ್ವೇಷಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಶಮಸ್ಥಿತಿಯೇ ಶಾಂತರಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದರೆ ಅದು ಮೋಕ್ಷಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದೊರೆಯತಕ್ಕದ್ದು. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದ ಕಾರಣ, ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ, ಶಬ್ದಮಯವಾದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅದು ವಿಷಯವಾಗಲಾರದು. ಇಂಥದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿ ಸುವ ಸಹೃದಯರು ಯಾರುಂಟು — ಎಂದು ಅವರು ವಾದ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.[3]

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸರಿಸುಮಾರು ಈ ವೇಳೆಯಲ್ಲೇ ಜೀವಿಸಿದ್ದವನು. ಈ ರಸದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದ ವಿಕಲ್ಪಗಳನ್ನೂ ವಿವಾದಗಳನ್ನೂ ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ ತಾನೂ ದೀರ್ಘ ವಾಗಿ ವಿಚಾರಮಾಡಿ ಅನೇಕರ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಕೊಟ್ಟು ಇದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹಿರಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟನು. ಈ ಕಾರ್ಯವು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಗುರುವಾದ ತೌತನ 'ಕಾವ್ಯಕೌತುಕ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ಅದರ ಮೇಲೆ ಬರೆದ 'ವಿವರಣ' ದಲ್ಲಿಯೂ ಆಗಲೇ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆದಿತ್ತು.[4] ಈ ಕೃತಿಗಳು ಈಗ ದೊರೆಯದಿರುವುದರಿಂದ, 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ'ಯ ಶಾಂತರಸ ಪ್ರಕರಣ ವೊಂದೇ ನಮಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಕಾಲದಿಂದೀಚೆಗೆ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ವಾದ ಬಲು ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಂತುಹೋಯಿತು. ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸವು ಸುಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾಯಿತು.

ಶಾಂತರಸವುಂಟೆ, ಇದ್ದರೆ ಇದರ ಸ್ವರೂಪವೇನು ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ವಿಪುಲವಾಗಿವೆ; ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಗಳಾಗಿವೆ. ಶಾಂತರಸ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದವರು ಕೆಲವರು. ಇದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬರಲಾರದು; ಅಂಗ ವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬರಬಹುದು ಎಂದವರು ಕೆಲವರು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ

---

[2] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೭೬-೮ ನೋಡಿ.

[3] 'ದಶರೂಪಕ', ೪. ೩೫ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನೋಡಿ.

[4] 'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೧೭೮ ನೋಡಿ.

ಬಂದರೆ ಬರಲಿ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಿಯಮನ ಮಾಡಿದವರು ಕೆಲವರು. ಇದಕ್ಕೆ ಸರ್ವತ್ರ ಪ್ರವೇಶವುಂಟು, ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವುಂಟು ಎಂದು ದಾರಿಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟವರು ಕೆಲವರು.— ಹೀಗೆ ಇದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕುರಿತೂ ಅನೇಕಾನೇಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ನಮಗಿರತಕ್ಕ ಮಿತಾವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲದರ ಸವಿಸ್ತರವಾದ ವಿವೇಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.[5] ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ.

ರಸವೆಂದಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಇರಬೇಕಷ್ಟೆ. ಶಾಂತವು ರಸವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಅದರ ಸ್ಥಾಯಿ ಯಾವುದು ಎಂಬುದೇ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ತೊಡಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ರಸವು ಮೋಕ್ಷಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ವಿರೋಧಿಗಳು ಮೊದಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಮೋಕ್ಷ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇದು ಸಂಸಾರಿಗಳ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಶಕ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಆಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದೆವು. ಆದರೆ ಈ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಧರ್ಮ ಅರ್ಥ ಕಾಮಗಳಂತೆ ಮೋಕ್ಷವೂ ಒಂದು ಪುರುಷಾರ್ಥ; ಇದೇ ಪರಮಪುರುಷಾರ್ಥ. ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ತೊಳಲಿ ಬಳಲಿ ಬೇಗುದಿಗೊಂಡ ಯಾವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ತಾನೆ ಮೋಕ್ಷಾಪೇಕ್ಷೆ ಒಳಹೃದಯದಲ್ಲಾದರೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ? ರತಿ, ಉತ್ಸಾಹ ಮೊದಲಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ಧರ್ಮಾರ್ಥ ಕಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೋ ಹಲವಕ್ಕೋ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು. ಇವಕ್ಕೆ ರಸತ್ವವುಂಟಾಗಬಹುದಾದರೆ, ಪರಮಪುರುಷಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗೆ ರಸತ್ವ ಏಕೆ ಒದಗಲಾರದು? ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೋಕ್ಷಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೇ ಶಾಂತರಸದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ. ಇದು ಯಾವುದು?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲೇ ಮತಗಳಿಗೆ ಹೋರಾಟ. ಶಾಂತರಸವಿಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನೇ ಭರತನು ಹೇಳಿಲ್ಲವಲ್ಲಾ ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಕೊಡಲು ಕೆಲವರು ಭಾವಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತಡಕಿ ನೋಡಿ "ನಿರ್ವೇದ" ವನ್ನು ಕಂಡರು. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳಾದ ಕೂಡಲೇ, ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳ ಸಾಲಿನ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ನಿರ್ವೇದವು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರ ವಿಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವು ಒಂದು. ಸರಿ. ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದಿಂದ ಉದಿಸುವ ನಿರ್ವೇದವೇ ಶಾಂತರಸದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ; ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮಂಗಳಪ್ರಿಯನಾದ ಭರತಮುನಿ ನಿರ್ವೇದವೆಂಬ ಅಮಂಗಳಕರವಾದ ಭಾವವನ್ನು ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳ

---

[5] ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಶೋಧನಾತ್ಮಕವೂ ಬಹುವಿಷಯಗರ್ಭಿತವೂ ಆದ ಗ್ರಂಥ ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರ '*The Number of Rasas*' ಎಂಬುದು. ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಕುರಿತ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಸಂಗತಿಗಳು ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯಬರುತ್ತವೆ; ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಎಂ. ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರು ಬರೆದಿರುವ ಮುನ್ನುಡಿಯೂ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಇವೆರಡರಿಂದಲೂ ತುಂಬ ಉಪಕಾರನಾಗಿದೆ.

ಅಗ್ರದಲ್ಲಿ ಏಕೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದನು? ಇದು ಸ್ಥಾಯಿ, ಸಂಚಾರಿ ಎರಡೂ ಆಗುತ್ತದೆ— ಎಂದು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಾದಿಸಿ ಗಂಟುಸಂಟುಗಳೆರಡನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೋಡಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಭರತನ ಅನುಮೋದನೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಇವರು ತುಂಬ ಕ್ಲೇಶಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ವಿದಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಭರತನ ಒಪ್ಪಿಗೆಯು ಮೇಲೆಯೋ ಒಂದು ರಸವುಂಟೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದು ನಿರ್ಣಯವಾಗಲಾರದ ಕಾರಣ ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮಗೆ ಅಪ್ರಸಕ್ತ. ನಿರ್ವೇದವು ಶಾಂತರಸಕ್ಕೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಬಲ್ಲುದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡೋಣ. ನಿರ್ವೇದ ಎಂದರೆ ಮನಸ್ಸು ಇಳಿಮುಖವಾಗಿರುವುದು; ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿ, ತನ್ನಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಬೇಸರಗೊಂಡಿರುವುದು. ಇದು ನಿಜವಾದ ವಿರಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಇದನ್ನೇ ವೈರಾಗ್ಯವೆಂದು ಬೇಕಾದರೂ ಅಂಗೀಕರಿಸೋಣ. ವಿರಕ್ತಿ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣ; ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ವಿರಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಮುಂದಿನ ಮೆಟ್ಟಲೇ ಮೋಕ್ಷ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ, ನಿರ್ವೇದಕ್ಕೆ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವು ಹೇಗೆ ವಿಭಾವವಾದೀತು?

ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ ಎಂಟು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳಲ್ಲೇ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದನ್ನು ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಶಾಂತಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವರ ಮತ; ಈ ಎಂಟೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಲಿ ಎಂದು ಇನ್ನು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ವಾದಗಳನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಮಾಡುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವಿಷಯಕವಾದ ರತಿ, ಪರೋಪಕಾರೇಚ್ಛೆಯ ಉತ್ಸಾಹ, ಸಂಸಾರವನ್ನು ಕುರಿತ ಜುಗುಪ್ಸೆ —ಈ ಮೂರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಶಾಂತರಸಕ್ಕೇ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಾಗುವುವೆಂದು ಮುಂದೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಯಾವುದು? "ತೃಷ್ಣಾಕ್ಷಯ ಸುಖದ ಪರಿಪೋಷವೇ ಶಾಂತರಸದ ಲಕ್ಷಣ" ಎಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[6] "ಶಮ"ವು ಸ್ಥಾಯಿಯೆಂದೂ ಹಲವರ ಮತ; 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತಭಾಗವೂ[7] ಇದನ್ನೇ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವೇ ಮೋಕ್ಷ ಸಾಧನವಾದ ಕಾರಣ ಅದೇ ಶಾಂತರಸದ ಸ್ಥಾಯಿಯೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. "ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕೇಳಿದಕೂಡಲೆ, ಇದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೇ ಅಲ್ಲ; ಇದು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಇದನ್ನು ರಸವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಶಂಕೆ ಥಟ್ಟನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಆಶಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ.

---

[6] "ಶಾಂತಶ್ಚ ತೃಷ್ಣಾಕ್ಷಯಸುಖಸ್ಯ ಯಃ ಪರಿಪೋಷಃ ತಲ್ಲಕ್ಷಣೋ ರಸಃ ಪ್ರತೀಯತ ಏವ" ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೭೯).

[7] 'ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಕೆಲವು ಪಾಠಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದೊರೆಯುವ, "ಅಥ ಶಾಂತೋ ನಾಮ ಶಮಸ್ಥಾಯಿಭಾವಾತ್ಮಕೋ ಮೋಕ್ಷಪ್ರವರ್ತಕಃ...." ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ, ಶಾಂತರಸ ಪ್ರಕರಣವು (೬. ೮೨ರಿಂದ ಮುಂದೆ) ಮೂಲಗ್ರಂಥದ ಭಾಗವಲ್ಲವೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಪ್ರಬಲವಾದ ಕಾರಣಗಳಿವೆ (V. Raghavan: *The Number of Rasas*, ಪು. ೧೫-೬ ನೋಡಿ.)

ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವೇ ಹೊರತು ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಆತ್ಮನು ತನ್ನನ್ನು ಅರಿಯುವುದೇ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನ; ಮಿಕ್ಕದ್ದೆಲ್ಲ ವಿಷಯಜ್ಞಾನ. ಜ್ಞಾನ, ಆನಂದ ಮೊದಲಾದ ಪರಿಶುದ್ಧಧರ್ಮಗಳನ್ನುಳ್ಳ, ವಿಷಯೋಪಭೋಗರಹಿತವಾದ ಆತ್ಮವೇ ಸ್ಥಾಯಿ. "ಶಮ"ವು ಆತ್ಮನ ಸ್ವಭಾವ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಶಮವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದರೂ ದೋಷವಿಲ್ಲ. ಈ ಆತ್ಮವೆಂಬ ಸ್ಥಾಯಿ ನಮಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ರತಿ, ಹಾಸ ಮೊದಲಾದವುಗಳಂತಲ್ಲ. ಅವು ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಿಗೆ ಭಿತ್ತಿರೂಪವಾಗಿದ್ದರೆ, ಇದು ಸ್ಥಾಯಿಗಳಿಗೇ ಸ್ಥಾಯಿ. ಸಮಸ್ತಭಾವಗಳೂ ಈ ಭಿತ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾರಣಸಾಮಗ್ರಿ ಒದಗಿದಾಗ ಇದರಲ್ಲೇ ಉದಿಸುತ್ತವೆ. ಅದು ಲಯಿಸಿದಾಗ ಇದರಲ್ಲೇ ಲಯಿಸುತ್ತವೆ:

ಸ್ವಂ ಸ್ವಂ ನಿಮಿತ್ತಮಾಸಾದ್ಯ ಶಾಂತಾದ್ಭಾವಃ ಪ್ರವರ್ತತೇ |
ಪುನರ್ನಿಮಿತ್ತಾಪಾಯೇ ಚ ಶಾಂತ ಏವೋಪಲೀಯತೇ ||[8]

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಬಗೆಬಗೆಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾಳಿ ಮೋಡಗಳು ಆಡುತ್ತವೆಯಷ್ಟೆ; ಒಮ್ಮೆ ಘೋರವಾಗಿ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ನುಂಗುವಂತೆ ಗರ್ಜಿಸಿ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸೌಮ್ಯವಾಗಿ ವಿಲಾಸದೊಡನೆ ಸುಳಿದು, ಕಪ್ಪಿನ ರಾಶಿಯಾಗಿ ಒಮ್ಮೆ ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅನೇಕ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ರಂಜಿಸಿ — ವೈಚಿತ್ರ್ಯಮಯವಾಗಿ ತೋರಿ, ಹರಿದು ಸಾಗುತ್ತಿರುವುವಷ್ಟೆ. ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದು ಆಕಾಶ; ಏಕಾಕಾರವಾದ ಪ್ರಶಾಂತವಾದ ಆಕಾಶ. ಮೋಡಗಳು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡಾಗ ಇದು ಇದೆಯೆಂದೇ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಬಿರುಕು ಬಿಟ್ಟಾಗ ಈ ಭಿತ್ತಿ ಕ್ಷಣಕಾಲ ಗೋಚರಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮೋಡಗಳೆಲ್ಲ ಹರಿದಾಗ ಇದು ಶುಭ್ರವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಈ ರೀತಿಯದೆಂದು ವಿಚಾರಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಲೌಕಿಕವಾದ, ಆಧುನಿಕವಾದ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದೆ? ಸಿನಿಮಾಮಂದಿರದಲ್ಲಿ "ರಜತಪಟ"ದ ಮೇಲೆ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಭಾವಗಳ ವಿಲಾಸವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಚಿತ್ರಚ್ಛಾಯೆಗಳು ಹರಿದಾಡುತ್ತವೆ. ಇವೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಸತ್ಯವೋ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬಲಿಯುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಭಿತ್ತಿ ಇವುಗಳ ಲೇಪವೇನೂ ಇಲ್ಲದ ಶ್ವೇತ ಶುಭ್ರ ಪಟ. ಚಿತ್ರದರ್ಶನ ಮುಗಿದಾಗ ಇದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ!

ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳ ಏಳುಬೀಳು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಕ್ಕೆ ಆಸರೆಯಾಗಿರುವ ಆತ್ಮದ ನೆಲೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಅಜ್ಞಾನದ ಸೋಪಾನದಲ್ಲೇ ನಿಂತಿರುವ ವಿವರಣಕಾರನೂ ವಾಚಕರೂ ಈ ಬಗೆಯ ಉಪಮಾನಗಳ ಮೂಲಕವೇ

---

[8] 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ೬. ೮೨ರ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತಭಾಗದಲ್ಲಿ. "ಭಾವವು ತನ್ನ ತನ್ನ ನಿಮಿತ್ತವೊದಗಿದಾಗ ಶಾಂತದಿಂದ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ: ಆ ನಿಮಿತ್ತ ತೊಲಗುತ್ತಲೂ ಮತ್ತೆ ಶಾಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಗುತ್ತದೆ."

ಶಾಂತರಸದ ಈ ವಿಲಕ್ಷಣ "ಸ್ಥಾಯಿ"ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆತ್ಮವು ನಮಗೆ ನಿಲುಕದ್ದಾದರೂ, ಅದನ್ನು ಎಂದಾದರೂ ಅರಿತು ಸ್ವಸ್ವರೂಪದ ಪ್ರಶಾಂತತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ಮಾನವಹೃದಯದ ಒಳ ಆಸೆ, ಶಾಸ್ತ್ರದ ಉಪದೇಶ, ಮತಾಚರಣೆಯ ಸಾಧನೆ. ಈ ವಸ್ತುವಿನ ನಿರೂಪಣೆ ಸರ್ವಥಾ ಕಲೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟದ್ದೇ ಸರಿ. ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಶಾಂತರಸವೂ ಉಂಟೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ ಆಸ್ವಾದವೂ ಸುಲಭವಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ; ಅನೇಕರಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬನಿಗಾದರೂ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವು ಅಸಂಭವವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಶಾಂತರಸದ ಆಸ್ವಾದವೂ ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಇದರ ಮೇಲೆ, ಇದು ಅಷ್ಟು ದುರ್ಲಭವೂ ಅಲ್ಲವೆಂಬುದು ಮುಂದಿನ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗದಿರದು.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಯಮ ನಿಯಮಾದಿಗಳು ಶಾಂತರಸದ ಅನುಭಾವಗಳು, ಪರಮೇಶ್ವರಾನುಗ್ರಹವೇ ಮೊದಲಾದವು ವಿಭಾವಗಳು. ಲೌಕಿಕವೂ ಅಲೌಕಿಕವೂ ಆದ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೂ ಇದರ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು. ರತಿ, ಉತ್ಸಾಹ ಮೊದಲಾದವು ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಅವು ಉಪಶಮನವಾಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಔತ್ಸುಕ್ಯವೂ, ರೌದ್ರದಲ್ಲಿ ಉಗ್ರತೆಯೂ, ಕರುಣ ವೀರ ಭಯಾನಕಾದ್ಭುತಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವೇದ ಧೃತಿತ್ರಾಸ ಹರ್ಷಗಳೂ, ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯ ಸಂಚಾರಿಗಳಾಗುತ್ತವೆಯೋ ಹಾಗೆ ಶಾಂತದಲ್ಲಿ ರಾಗಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕಕ್ಷಿಗಳಾದ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಮೊದಲಾದವು ಮುಖ್ಯ ಸಂಚಾರಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಶಾಂತವನ್ನೇನೋ ಒಂದು ರಸವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸೋಣ. ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೂ ಪ್ರಶಮನಗೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿ ಇದಾಗುವ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಇದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಹೇಗೆ, ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಲ್ಲಿಯೋ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಯೋಗಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಬೇಕಾದರೆ ಇದನ್ನು ಅಂಗವಾಗಿ ತರಬಹುದು. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನರಸವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ?— ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಮೇಲಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲೇ ಅಡಗಿದೆ. ಸಮಸ್ತ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಾಗುವುವೆಂದ ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೇನು ಕಡಮೆ? ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರಕರ್ಷಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಒಂದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಂಕುರಿಸಿ, ಪಲ್ಲವಿಸಿ, ಅಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಜಯಿಸಿ, ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಫಲಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತಾನೆ ರಸವಿರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಸಕ್ಕೂ "ಪರ್ಯಂತ ಭೂಮಿ"ಯೊಂದುಂಟು. ಮೊದಲಲ್ಲೂ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೂ ಮಿಕ್ಕ ಭಾವಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಶಾಂತರಸದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಅದು ಪರಿಪಕ್ವದಶೆಯಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಇರಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿರುವವನಿಗೆ ಜಿಹಾಸೆಯುಂಟಾಗಿ ಅವನು ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವವರೆಗಿನ ಮೆಟ್ಟಲು ಮೆಟ್ಟಲನ್ನೂ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ರತಿ, ಶೋಕ, ಉತ್ಸಾಹ, ಜುಗುಪ್ಸೆ ಈ ಮೊದಲಾದ ಬಗೆಬಗೆಯ ಭಾವಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ

ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳಬಹುದು; ಕೊನೆಯ ಗುರಿಯ ಕಡೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಗಮನ ಸಂತತವಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಎಲ್ಲ ಭಾವಗಳ ಆಟವೂ ಮುಗಿದು, ಎಲ್ಲ ಕ್ಲೇಶಗಳೂ ಹರಿದು, ತೃಷ್ಣೆ ಕ್ಷಯಿಸಿ, ಅಹಂಕಾರ ಲಯಿಸಿದಾಗ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸದ ಪರ್ಯಂತಭೂಮಿ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಅಭಿನಯ ಮಾತ್ರ ಕಷ್ಟವಾದೀತು, ವರ್ಣನೆಗೆ ಮೀರಿಹೋದೀತು. ಆದರೆ ಧ್ಯಾನಿಬುದ್ಧನ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಶಿಲ್ಪಿ ಕಡೆಯಬಹುದಾದರೆ ಆ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕ ರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ಷಣಕಾಲ ತೋರಿಸಬಹುದು; ಕವಿಯೂ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸ ಬಹುದು. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಸಾಕು; ಕೊನೆಯ ತೆರೆಬಿದ್ದರೂ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲ.

ಇದಿಷ್ಟೂ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ವಿಚಾರವಾಯಿತು.[9] ಇತ್ತ ಕವಿಗಳೂ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಶಾಂತರಸದ ಪ್ರತಿ ಪಾದನೆ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದಿದೆ. ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮಗಳ ವರ್ಣನೆ ವಿಹಿತವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಇದರ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕ್ಷಣಕಾಲವಾದರೂ ಸವಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು "ಅಂಗ" ರಸದ ವಿಷಯ. ಶಾಂತರಸವು "ಅಂಗಿ" ಯಾಗಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆಯೇ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದು ಬೇರೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. 'ಮಹಾಭಾರತ' ದಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸವೇ ಪರ್ಯಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ; ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವ್ಯವಹಾರದ ನಿರೂಪಣೆ ಅದರ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬಂದಿದ್ದರೂ, ಇದೆಲ್ಲದರ ಅಸಾರತೆಯೂ ವಿಶದವಾಗಿ ವೈರಾಗ್ಯವನ್ನೇ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ; ಈ ವೈರಾಗ್ಯವೇ ಮೋಕ್ಷಕ್ಕೆ ದಾರಿ; 'ಮಹಾ ಭಾರತ' ದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ಹರಿವಂಶ' ಬಂದಿರುವುದೂ ನಡುನಡುವೆ ಭಗವಂತನ ವಿಷಯವು ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವುದೂ ಗ್ರಂಥದ ಗುರಿ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. —ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.[10] "ಚತುಸ್ಸಮುದ್ರ ಮುದ್ರಿತವಾದ ಭೂಮಿಯ ಒಡೆತನವನ್ನು ಭೋಗಿಸಿದ ದುರ್ಯೋಧನನು ಕೊನೆಗೆ ತೊಡೆ ಮುರಿದು ಬಿದ್ದು, ಪರಿಜನರೊಬ್ಬರೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಜೀವವಿರುವಾಗಲೇ ತೋಳಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾದನು; ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಜಯಿಸಿದ ಅರ್ಜುನನು ಗೊಲ್ಲರಿಗೆ ಸೋತುಹೋದನು; ವೃಷ್ಣಿಕುಲದವರು ಜೊಂಡುಗಳಿಂದ [ಹೊಡೆದಾಡಿ] ನಾಶಹೊಂದಿದರು; ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ದೀರ್ಘಕಾಲ ವಿಚಾರಮಾಡಿ ಶಾಂತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಕೊಡಿ" ಎಂದು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು ತನ್ನ 'ಭಾರತಮಂಜರಿ' ಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ[11] ಬೋಧಿಸಿ, ಶಮವೇ 'ಮಹಾಭಾರತ' ದ

---

[9] ಕನ್ನಡದ ಆಲಂಕಾರಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಅದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಇಲ್ಲ. 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ' ವು (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೮೫೦) ದಂಡಿಯ 'ಕಾವ್ಯಾ ದರ್ಶ' ವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೂ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರೆಲ್ಲ ಜೈನರು.

[10] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೪. ೫ ವೃತ್ತಿ ನೋಡಿ.

[11] ರತ್ನೋದಾರಚತುಸ್ಸಮುದ್ರರಶನಾಂ ಭುಕ್ತ್ವಾ ಭುವಂ ಕೌರವೋ
ಭಗ್ನೋರುಃ ಪತಿತಃ ಸ ನಿಷ್ಪರಿಜನೋ ಜೀವನ್ ವೃಕೈರ್ಭಕ್ಷಿತಃ |
ಗೋಪೈರ್ವಿಶ್ವಜಯೀ ಜಿತಃ ಸ ವಿಜಯಃ ಕಕ್ಷ್ಯೈಃ ಕ್ಷಿತಾ ವೃಷ್ಣಯ-
ಸ್ತಸ್ಮಾತ್ ಸರ್ವಮಿದಂ ವಿಚಾರ್ಯ ಸುಚಿರಂ ಶಾಂತ್ಯೈ ಮನೋದೀಯತಾಂ ||(ಪು. ೮೫೧)

ಸಾರವೆಂದು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, 'ಮಹಾಭಾರತ'ದ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆಧುನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ, ಅದು ಒಬ್ಬ ಕರ್ತೃವಿನ ಕೃತಿಯಲ್ಲ, ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದಲ್ಲ. ಈಗಿನ ರೂಪದಲ್ಲೇನೋ ಅದು ಮೋಕ್ಷಾಭಿಮುಖವಾಗಿ, ಶಾಂತಪರ್ಯವಸಾಯಿಯಾಗಿ ಇದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹು ದಾದರೂ, ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದೇ ಗುರಿ ಅದಕ್ಕಿದ್ದಿತೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದ ಕೀರ್ತಿ ಬೌದ್ಧ ಜೈನಕವಿಗಳಿಗೆ ಮೊದಲು ಸಲ್ಲ ಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. "ಪ್ರಶಾಂತ"ದ ಹೆಸರು ಮೊದಲು ಬಂದದ್ದು ಜೈನಗ್ರಂಥ ದಲ್ಲೆಂದು ನೋಡಿದೆವು. ನಿವೃತ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸತಕ್ಕ ಮತ ಗಳು ಇವು. ತೀರ್ಥಂಕರರ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧನ ಚರಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಸಾಧನೆಯ ವಿಷಯವೇ ಮುಖ್ಯವಸ್ತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಜೈನಪುರಾಣವನ್ನು ನೋಡಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವೇನೋ ಶಾಂತರಸದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೋ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಾಧನೆ ಯಲ್ಲಿ ಅವನು ನಿಯತವಾಗಿ ಜಯಶಾಲಿಯಾಗುವನೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದು ಬೇರೆಯ ಮಾತು. ಆದರೆ ಈ ಕಠಿಣ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿಹೊಂದಿದವರೂ ಉಂಟು. ಪಂಪನ 'ಆದಿಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವು ಅಂಗರಸಗಳು ಸ್ಥಾನಾತಿಕ್ರಮವನ್ನು ಆಗಾಗ ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಿನಮೇಲೆ ಶಾಂತವು ಮುಖ್ಯರಸವಾಗಿಯೇ, ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ ಯೆಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಆದಿನಾಥನ ಜನ್ಮಾವಳಿಯ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಭೋಗದ ಅಸಾರತೆಯೂ, ಆತನ ಪುತ್ರರಾದ ಭರತಬಾಹುಬಲಿಗಳ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭವವಿಜಯಗಳ ವಿಫಲತೆಯೂ, ಬಳಿಕ ಬಾಹುಬಲಿಯ ಕೊನೆಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿಮಾನದ ನಿರಾಸವೂ, ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ವೈರಾಗ್ಯವೊದಗಿ ಕೇವಲಜ್ಞಾನವು ಲಭಿಸಿದ ಪ್ರಕಾರವೂ 'ಆದಿಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ರಮ್ಯ ವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ.[12]

ಆದರೆ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ಸಲ್ಲತಕ್ಕದ್ದು ಅಶ್ವಘೋಷನಿಗೆ. ಅವನು ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದು "ಉಪಶಾಂತಿ"ಗಾಗಿ.[13] 'ಸಾರಿಪುತ್ರಪ್ರಕರಣ'ವೇ ಮೊದಲಾದ ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ಚೂರುಗಳು ಮಾತ್ರ ಈಗ ದೊರೆಯುವುದರಿಂದ, ಅವುಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ 'ಸೌಂದರನಂದ,' 'ಬುದ್ಧಚರಿತ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಈ ರಸದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಎಷ್ಟೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. 'ಬುದ್ಧಚರಿತ'ವಂತೂ ಶಾಂತರಸದ ಆಧಾರಸ್ತಂಭ.[14] ಇದು ರಸದಿಂದ ತುಂಬಿತುಳುಕುವ ಕಾವ್ಯ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸ್ತ್ರೀವಿಲಾಸ

---

[12] ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ, ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ: 'ಪಂಪ', ಅಧ್ಯಾಯ ೨ನ್ನು ನೋಡಿ.

[13] "ಇತ್ಯೇಷಾ ವ್ಯುಪಶಾಂತಯೇ ನ ರತಯೇ ಮೋಕ್ಷಾರ್ಥಗರ್ಭಾ ಕೃತಿಃ
ಶ್ರೋತೄಣಾಂ ಗ್ರಹಣಾರ್ಥಮನ್ಯಮನಸಾಂ ಕಾವ್ಯೋಪಚಾರಾತ್ ಕೃತಾ | . . . .
('ಸೌಂದರನಂದ', ೧೮. ೬೩)

[14] ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಬುದ್ಧಚರಿತ'ವು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ; ೧೪ನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ

ವರ್ಣನೆಯಾಗಲಿ ಶೋಕಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಾಗಲಿ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಅನುಭವಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಯಾಗಲಿ ಯಾವ ಸಹೃದಯರನ್ನಾದರೂ ಮೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲುವು. ಕವಿ ಅವನ್ನು ಹೃದ್ಯವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ವೈರಾಗ್ಯಕ್ಕೂ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೂ ಅಂಗವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ಇಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೆ ಶಾಂತ ರಸವನ್ನು ಯಾವ ರಸಿಕನು ತಾನೆ ಆದರಿಸುವುದಿಲ್ಲ! ಅದು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅಪಲಾಪಿಸುವ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಿಗೆ 'ಬುದ್ಧಚರಿತ'ವೇ ಉತ್ತರ.

ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ[15] ಹರ್ಷನ 'ನಾಗಾನಂದನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ರಸ ಶಾಂತವೆ ಅಲ್ಲವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ತುಂಬ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಶಾಂತರಸದ ಕಡೆಗೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಗಮನ ತಿರುಗುವುದಕ್ಕೂ 'ನಾಗಾನಂದ'ವೇ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿರಬಹು ದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಉಂಟು.[16] ಆದಕಾರಣ ಇದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಎರಡು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. 'ನಾಗಾನಂದ'ದ ನಾಯಕನು ಬೋಧಿಸತ್ತ್ವನಾದ ಜೀಮೂತವಾಹನ. ಈತನು ವೃದ್ಧರಾದ ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ಶುಶ್ರೂಷೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವರೊಂದಿಗೆ ಬಂದು ತಪೋವನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಈತನಿಗೂ ಸಿದ್ಧರಾಜಪುತ್ರಿಯಾದ ಮಲಯವತಿಗೂ ಪರಸ್ಪರಾನುರಾಗವುದಿಸಿ, ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳು ಪರಿಹಾರವಾಗಿ, ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವಾಹಮಹೋತ್ಸವದ ಸಡಗರ ಇನ್ನೂ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ; ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಈತನು ಒಂದು ದಿನ ಸಮುದ್ರದ ಅಲೆಯೇರುವುದನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ, ತೀರದಲ್ಲಿ ಬೆಟ್ಟದಂತೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಎಲುಬಿನ ರಾಶಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ; ಅದೆಲ್ಲವೂ ಗರುಡನಿಗೆ ಆಹಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಸರದಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಜೀವತೆತ್ತ ನಾಗಕುಲದವರ ಅವಶೇಷವೆಂದು ತಿಳಿದು ಅತಿಶಯ ವಾಗಿ ಮರುಗಿ, ಅಂದಿನ ಸರದಿಗಾಗಿ ಬಂದ ಶಂಖಚೂಡನೆಂಬ ನಾಗನಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ಗರುಡನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಯವತಿಯ ಇಷ್ಟದೈವ ವಾದ ಗೌರಿಯ ಪ್ರಸಾದದಿಂದ ಜೀಮೂತವಾಹನನು ಉಜ್ಜೀವಿಸಿ ವಿದ್ಯಾಧರ ಚಕ್ರ ವರ್ತಿಯೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಇತ್ತ ಇಂಥ ಮಹಾಪುರುಷನ ದೇಹವನ್ನು ತಾನು ಕಿತ್ತು ತಿಂದೆನೆಂದು ಅರಿತ ಗರುಡನಿಗೆ ತೀವ್ರ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವುದಿಸಿ ಅವನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಅಮೃತದ ಸೇಚನೆಯಿಂದ ನಾಗಕುಲವೆಲ್ಲ ಮತ್ತೆ ಬದುಕಿ ಆನಂದಮಗ್ನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸವು ಕಾಣಬರುವುದೆಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ;[17]

ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಸಾಗಿ ನಿಂತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಟಿಬೆಟನ್ ಮತ್ತು ಚೀಣೀ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಯ ಅನುವಾದ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ; ಅಶ್ವಘೋಷನ ಕಾವ್ಯದ್ವಯವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿರುವ ಇ. ಎಚ್. ಜಾನ್‌ಸ್ಟನ್ ಅವರು ಈ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಆಧಾರದಿಂದ 'ಬುದ್ಧಚರಿತ'ದ ಉತ್ತರಭಾಗವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ (*Acta Orientalia*, Vol. XV).

15 ಪು. ೪೧೧—೪೧೨.

16 V. Raghavan : *The Number of Rasas*, ಪು. ೨೪.

17 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೭೬.

ತೃಷ್ಣಾಕ್ಷಯಸುಖವೇ ಈ ರಸದ ಸ್ವರೂಪವೆಂಬ ಆತನ ಆಶಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ. ಜೀಮೂತವಾಹನನಿಗೆ ರಾಜ್ಯೋಪಭೋಗದ ಮೇಲೆ ಆಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲವೆಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ, ನಡುವೆ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಮತಂಗನೆಂಬವನ ರಾಜ್ಯಾಕ್ರಮಣ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ಮತ್ತಷ್ಟು ದೃಢಪಡುತ್ತದೆ. ಇತ್ತ ಮಲಯವತಿಯ ಪ್ರಣಯವೃತ್ತಾಂತವು ಅತಿದೀರ್ಘವಾಗಿ, ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ, ಬೆಳೆದಿದೆಯೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಮಲಯವತಿ ಗೌರಿಯ ಆದೇಶದಂತೆ ಜೀಮೂತವಾಹನನ ಕೈಹಿಡಿದದ್ದರ ಫಲವಾಗಿ ತಾನೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ದೇವಿಯ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಅವಳ ಸೌಮಂಗಲ್ಯವುಳಿದು ರಾಜ್ಯಸಂಪತ್ತು ಲಭಿಸಿದ್ದು; ಇದು ಹಾಗಿರಲಿ. ಮದುವಣಿಗನಿಗೆ ಅತ್ತೆ ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ಕಳಿಸಿದ ಕೆಂಪು ವಸ್ತ್ರಗಳು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಕೈಸೇರಿದ್ದರಿಂದಲೇ, ಜೀಮೂತವಾಹನನು ಅತ್ತ ಗೋಕರ್ಣೇಶ್ವರನ ವಂದನೆಗಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಶಂಖಚೂಡನಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ವಧ್ಯಶಿಲೆಯನ್ನೇರಿ ಕುಳಿತು, ಈ ವಸ್ತ್ರಗಳೇ ವಧ್ಯಚಿಹ್ನೆಯೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಎರಗಿದ ಗರುಡನಿಗೆ ಶರೀರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಪರಹಿತಸಾಧನೆಯ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಫಲಗೊಳಿಸಿದ ಆ ವಧ್ಯಶಿಲೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವು ತನ್ನ ಕಾಂತೆ ಮಲಯವತಿಯ ಶೀತಲ ಸ್ಪರ್ಶಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸುಖ ಕೊಡುತ್ತಿದೆ; ಮಲಯವತಿಯ ಮಾತೂ ಹಾಗಿರಲಿ; ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ತಾನು ತಾಯ ತೊಡೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಯಾಗಿ ಮಲಗಿದ್ದಾಗ ಕೂಡ ಈ ಸುಖ ತನಗೆ ಲಭಿಸಲಿಲ್ಲ — ಎಂದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜೀಮೂತವಾಹನನು ಹೇಳುವುದನ್ನೂ[18] ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಆದರೆ ಜೀಮೂತವಾಹನನಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಬರುವ ಭಾವವು ತೃಷ್ಣಾಕ್ಷಯವೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದು ಪರೋಪಕಾರದ ಪರಮೋತ್ಸಾಹವೆಂದೂ ಅದರ ಸಲುವಾಗಿ ಅವನು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸುಖವನ್ನೂ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ತ್ಯಾಗಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧನಾದನೆಂದೂ ಹೇಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಉಚಿತವಲ್ಲವೆ? ಜೀಮೂತವಾಹನನು ಸರ್ವಸಂಗಪರಿತ್ಯಾಗ ಮಾಡಿದ ಸಂನ್ಯಾಸಿಯೇನೂ ಅಲ್ಲ. ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಮಲಯವತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಇವನಿಗೆ ವಿಮುಖತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇವನು ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕೂಡುತ್ತಾನೆ; ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪದವಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.[19] ಈತನು ಈ ಜನ್ಮದಲ್ಲಿನ್ನೂ ಬೋಧಿಸತ್ತ್ವ, ಬುದ್ಧ

---

[18] ನ ತಥಾ ಸುಖಯತಿ ಮನ್ಯೇ ಮಲಯವತೀ ಮಲಯಚಂದನರಸಾರ್ದ್ರಾ।
ಅಭಿವಾಂಛಿತಾರ್ಥಸಿದ್ಧ್ಯೈ ವಧ್ಯಶಿಲೇಯಂ ಯಥಾ ಸ್ಪೃಷ್ಟಾ ॥
ಅಥವಾ ಕಿಂ ಮಲಯವತ್ಯಾ—
ಶಯಿತೇನ ಮಾತುರಂಕೇ ವಿಸ್ರಬ್ಧಂ ಶೈಶವೇ ನ ತತ್ ಪ್ರಾಪ್ತಂ।
ಲಬ್ಧಂ ಸುಖಂ ಮಯಾಸ್ಯಾ ವಧ್ಯಶಿಲಾಯಾ ಯದುತ್ಸಂಗೇ॥ (೪. ೨೨-೨೩)

[19] ನಾಟಕವು ಒಂದುವೇಳೆ ನಾಯಕನ ಮರಣದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿದಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಿಕ್ಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ಶಾಂತರಸವೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಿತೋ ಏನೋ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಈಗಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಊಹಾಪೋಹದಿಂದ ಫಲ ಕಡಮೆ.

ನಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. 'ದಶರೂಪಕ'ದ ಟೀಕೆಯಲ್ಲಿ ಧನಿಕನು ಹೂಡುವ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯ ಸಾರವೂ ಇಷ್ಟೇ. ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯಾನುರಕ್ತಿ, ವಿಷಯವಿರಕ್ತಿ ಇವೆರಡೂ ಹೇಗೆ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಇರುತ್ತವೆ? ಜೀಮೂತವಾಹನನಲ್ಲಿ ದಯಾವೀರದ ಉತ್ಸಾಹವೇ ಸ್ಥಾಯಿ ಎಂದು ಅವನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.[20]

ಮೇಲಿನ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯ ತಿರುಳನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಬಲ್ಲನು. 'ಅಭಿನವ ಭಾರತಿ'ಯ ಶಾಂತರಸಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅವನು 'ನಾಗಾನಂದ'ದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಎತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸವು ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡಿದೆಯೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಕಡೆಗೇ ಅವನ ವಿವೇಚನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಓಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ರುವಂತೆ, ಶಮವು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳ ಪ್ರಧ್ವಂಸ, ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಆತ್ಮಜ್ಞಾನ. "ಜೀಮೂತವಾಹನನು ಯತಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವನಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ವುಂಟೇ ಉಂಟು. ಸ್ವಾರ್ಥದ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಪರಹಿತಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಉಪದೇಶದಾನಾದಿ ಗಳಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ದೇಹತ್ಯಾಗದವರೆಗೂ ಏನೇನು ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಯುಂಟೋ ಅದೆಲ್ಲವೂ ಆತ್ಮತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯದವರಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ" ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.[21] ಇದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಬಹುದೆ; ಜೀಮೂತ ವಾಹನನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಶಮಭಾವವು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆಯೆ; ಅವನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಬರುವುದು ವಿಷಯ ವಿಮುಖವಲ್ಲದ ಉಜ್ಜ್ವಲವೂ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಿಯೂ ಆದ ದಯೋತ್ಸಾಹವಲ್ಲವೆ — ಎಂಬುದನ್ನು ಸಹೃದಯರ ವಿವೇಚನೆಗೇ ಬಿಡುವುದು ಮೇಲು. ಪರೋಪಕಾರೇಚ್ಛೆಯ ಉತ್ಸಾಹವು ಶಾಂತರಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಮಾತ್ರ; ಅದೇ ಶಾಂತದ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಬಹುದು.[22]

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು. 'ನಾಗಾನಂದ'ದ ಮುಖ್ಯರಸವು ಶಾಂತವಾಗಿರಲಿ ಅಲ್ಲದಿರಲಿ, ಇದೊಂದರ ನಿರ್ಣಯದ ಮೇಲೆಯೇ, ಶಾಂತರಸವುಂಟೇ, ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಪೋಷಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ ಎಂಬುದರ ನಿರ್ಣಯವು ಸರ್ವಾತ್ಮನಾ ಅವಲಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬೇರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದರ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿಗೂ "ಹೌದು" ಎಂಬುದೇ ಖಚಿತವಾದ ಉತ್ತರವೆಂದು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ.

---

20 'ದಶರೂಪಕ', ಪು. ೯೩.

21 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೩೩೪.

22 'ನಾಗಾನಂದ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದಿರುವ ಶಿವರಾಮನು ಪ್ರಸಕ್ತ ಸಮಸ್ಯೆ ಯನ್ನು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ (ತಿರುವೇಂದ್ರಂ ಮುದ್ರಣ, ಪು ೧೫-೨೧). "ಶಾಂತೋವಾಸ್ತು ವೀರೋ ವಾ........ದಯೋತ್ಸಾಹಸ್ಯ ವಿಷಯೇಷ್ವನಾಸ್ಥಾ ಧರ್ಮಾದಿಷು ನಿರ್ಬಂಧಃ, ಅನ್ಯತ್ರ ವಿಷಯನಿವೃತ್ತಿಃ ಮೈತ್ರ್ಯಾದಿ ನಿರ್ಬಂಧ ಇತಿದಯೋತ್ಸಾಹಶಮಯೋಃ ನಾತೀವ ಭೇದಃ" ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

೨೫. ಔಚಿತ್ಯ

ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರಮಾಡುವಾಗ, ಅದರ ಕಥಾವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳು, ಶೈಲಿ (ಅಥವಾ ರೀತಿ) ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಈಗಿನ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಕೃತಿವಿಮರ್ಶೆ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ನಿಯಾಮಕ ತತ್ತ್ವವು ರಸ. ಈ ಮಿಕ್ಕ ಅಂಶಗಳಂತೆ ರಸವು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವುದಲ್ಲ, ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕುವುದಲ್ಲ; ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅದೇ ಜೀವಿತ; ಅದಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ ಶೈಲಿ — ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಂಗಗಳು; ರಸವು "ಅಂಗಿ." ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದರೂ, ಯಾವುದೊಂದಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ. ರಸದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಕವಿ ಇವನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಬೇಕು, ಸಹೃದಯನು ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕು, ವಿಮರ್ಶಕನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

ಕಾವ್ಯದ ಸಾರವಾದ ರಸವು ಸರಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕಷ್ಟೆ. "ಅಂಗಿ" ಗೂ ಅಂಗಕ್ಕೂ ಇರುವ ಈ ಅನುಗುಣ್ಯವೇ — ಹೊಂದಿಕೆಯೇ — ಔಚಿತ್ಯ. ಕಾವ್ಯದ ಸಮಸ್ತಾಂಶಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಗೂ ಇದೇ ಒರೆಗಲ್ಲು. ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸವಾಗಲಿ, ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಲಿ, ಉಕ್ತಿ ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಲಿ, ಕಥಾವಸ್ತುವಾಗಲಿ, ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಯಾಗಲಿ, ಬೇರೊಂದು ಅಂಶವಾಗಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ದೂಷ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಔಚಿತ್ಯವೇ ಇವುಗಳ ಗುಣ, ಅನೌಚಿತ್ಯವೇ ಇವುಗಳ ದೋಷ.[1] ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶೃಂಗಾರರಸದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಕಟುವಾದ ವರ್ಣರಚನೆ ದೋಷವಾಗುತ್ತದೆ, ರೌದ್ರರಸದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಗುಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗುಣದೋಷಗಳು ರಸಾಪೇಕ್ಷವಾದವು.

ರಸದ ಸ್ವಭಾವ ಬಲು ಸೂಕ್ಷ್ಮ. ವ್ಯಂಜಕಸಾಮಗ್ರಿ ಉಚಿತವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು ನಿರಂತರಧಾರೆಯಾಗಿ ಸೂಸಿದರೂ, ಅನೌಚಿತ್ಯವೇನಾದರೂ ನಡುವೆ ತಲೆಹಾಕಿದರೆ ಥಟ್ಟನೆ ಕತ್ತರಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ:

> ಅನೌಚಿತ್ಯಾದೃತೇ ನಾನ್ಯದ್ರಸಭಂಗಸ್ಯ ಕಾರಣಂ |
> ಪ್ರಸಿದ್ಧೌಚಿತ್ಯಬಂಧಸ್ತು ರಸಸ್ಯೋಪನಿಷತ್ ಪರಾ || ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೪೫)

"ಅನೌಚಿತ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಲೋಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನರಿತು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದೇ ರಸದ ಪರಮ ರಹಸ್ಯ."

---

[1] "ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಹತಿರ್ದೋಷೋ ರಸಶ್ಚ ಮುಖ್ಯಃ........" ಎಂದು 'ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ'ದಲ್ಲಿ (೭. ೧) ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. "ಹತಿಃ ಅಪಕರ್ಷಃ" (ವೃತ್ತಿ).

ಕಾವ್ಯವು ನಾಲ್ಕಾರು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಒಂದೆರಡು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದಾದರೆ ಅದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಕು ಕಡಮೆ. ರಸವನ್ನೇ ನಿರಂತರವಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ಹೊರದೂಡಿ ಕವಿ ರಚನೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಕದ ರಚನೆ ಸರಳ.[2] ದೊಡ್ಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ (ಅಥವಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ) ವಸ್ತುರಚನೆಯೇ ಮೊದಲು ತೊಡಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ರಸನಿರ್ವಾಹ ಕಷ್ಟವಾಗುವುದು ಏನಾಶ್ಚರ್ಯ! ಆದರೆ ರಸದ ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ದಲ್ಲದೆ ಕವಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಯಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಪ್ರಬಂಧವೇ ರಸವ್ಯಂಜಕವಾಗುವಂತೆ ಅವನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದರ ವಿವರಣೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾ ಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ, ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೂರನೆಯ ಉದ್ಯೋತದಲ್ಲಿ, ವಿಶದವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಅದರ ಸವಿಸ್ತರವಾದ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೈಹಾಕದೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಥಾವಸ್ತು, ಅಲಂಕಾರ ಗಳು, ಅಂಗರಸಗಳು — ಇವುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೇಗಿದ್ದರೆ ಉಚಿತವೆಂಬುದರ ದಿಗ್ದರ್ಶನ ವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ.

ಕಥಾವಸ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಬಂದದ್ದಾಗಿರಲಿ ಕವಿಯೇ ಹೊಸ ದಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾಗಿರಲಿ, ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಮನೋಹರವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಥಾಶರೀರವನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕು. ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಗಮನಿಸಿ ದ್ದೇವೆ. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಕಥಾಪುರುಷರ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನೂ (ಎಂದರೆ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೂ) ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಕೃತಿ ಉತ್ತಮ ಮಧ್ಯಮ ಅಧಮ ಎಂದೂ, ದಿವ್ಯ ಮಾನುಷ ಎಂದೂ ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬರ ನಡೆವಳಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ ಉಚಿತವೆನ್ನಿಸುವ ಕಾರ್ಯಗಳು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಉಚಿತವೆನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾದ ಪ್ರಭುವಿಗೆ ದೇವತೆಗಳ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದರೆ ಅತ್ಯನುಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯುವನಲ್ಲಿ ಅಧಮನಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ರತಿವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸ ಲಾದೀತೆ? ಉತ್ಸಾಹ, ವಿಸ್ಮಯ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಗಳ ವಿಷಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಮಹಾಕವಿಗಳು ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತಪ್ಪುಮಾಡಿರುವುದುಂಟು; ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ತೇಜಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿ ಕಾಣಿಸದೆ ಇರಬಹುದು, ಅಷ್ಟೆ. ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ತಾನಾಗಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದಾಗಲಂತೂ ಅತಿಶಯವಾದ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಕವಿ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಪಾಲಿಸಬೇಕು. ಅನವಧಾನದಿಂದ ದಾರಿತಪ್ಪಿ ಜಾರಿದರೆ, ಅವ್ಯುತ್ಪನ್ನವೆಂಬ ಅಪಕೀರ್ತಿ ಅವನಿಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ವಿಷಯ ಗಳುಂಟು. ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣ, ಕಥೆ ಮೊದಲಾದವು ಅನೇಕವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳೊಳಗೆ

---

[2] ರಾಜಶೇಖರನ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಉಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ:

ಮುಕ್ತಕೇ ಕವಯೋऽನಂತಾಃ ಸಂಘಾತೇ ಕವಯಃ ಶತಂ
ಮಹಾಪ್ರಬಂಧೇ ತು ಕವಿರೇಕೋ ದ್ವೌ ದುರ್ಲಭಾಸ್ತ್ರಯಃ ||

('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೫೪)

ಯಾವ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಔಚಿತ್ಯವುಂಟೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕವಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಇತಿವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಲ್ಲದ ಭಾಗವೇನಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಕವಿ ತೊಲಗಿಸಿ, ರಸಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ತಾನೇ ಹೊಸದಾಗಿ ಜೋಡಿಸಬೇಕು. ಅನೇಕ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ' ದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನು ಶೃಂಗಾರರಸದ ಪರಿಪೋಷಕ್ಕಾಗಿ, ದುರ್ವಾಸರ ಶಾಪವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನು ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದನೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಿ, ಕಥಾಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಹೊಸದಿಕ್ಕಿಗೇ ತಿರುಗಿಸಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.[3] "ಬರಿಯ ಇತಿವೃತ್ತವನ್ನೇ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಕವಿ ನಿರೂಪಿಸಿಬಿಟ್ಟ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಏನೂ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಹೇಗೊ ಹಿಂದಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಆಗಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ."[4] ರಸವನ್ನೇ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಸಾಧನೆಗೆ ಉಪಕರಣವಾಗಿ ಅವನು ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆ. 'ರಾಮಾಯಣ'ವೇ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ರಸವು ಸಿದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದೊಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಉಳಿದಿರುವ ಕೆಲಸ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿ ಸ್ವಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು, ಅದರಲ್ಲೂ ಮೂಲರಸಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ, ಬೆರಸಬಾರದು.[5] ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಥೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತೇನೆಂದು ಹೊರಟು ರಾಮನನ್ನು ಧೀರಲಲಿತ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಕೂರಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಅಸಮಂಜಸ!

ಕೆಲಮಂದಿ ಕವಿಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಉಚ್ಛೃಂಖಲವಾಗಿ ಹರಿಯಬಿಟ್ಟರೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸೆರಗನ್ನೇ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು 'ಸಂಧಿ'ಗಳಾಗಿಯೂ, ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳಾಗಿಯೂ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಇಂಥಿಂಥವು ಇಲ್ಲಿಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

---

[3] ಇಂಥ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆ, ಮಾರ್ಪಾಡು ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕುಂತಕನು ಪ್ರಕರಣ ವಕ್ರತೆಯೆಂದು ಕರೆದು, ಹಲವು ಬಗೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ದುರ್ವಾಸರ ಶಾಪದ ವೃತ್ತಾಂತವೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ('ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ಪು. ೨೨೨ರಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನೋಡಿ.)

[4] "ನ ಹಿ ಕವೇರಿತಿವೃತ್ತಮಾತ್ರನಿರ್ವಹಣೇನ ಕಿಂಚಿತ್ ಪ್ರಯೋಜನಂ. ಇತಿಹಾಸಾದೇವ ತತ್ಸಿದ್ಧೇಃ"—'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೪೪.

ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕುಂತಕನೂ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾನೆ:

ನಿರಂತರರಸೋದ್ಗಾರಗರ್ಭಸಂದರ್ಭನಿರ್ಭರಾಃ |
ಗಿರಃ ಕವೀನಾಂ ಜೀವಂತಿ ನ ಕಥಾಮಾತ್ರಮಾಶ್ರಿತಾಃ ||
('ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ಪು. ೨೨೫)

[5] ಸಂತಿ ಸಿದ್ಧರಸಪ್ರಖ್ಯಾ ಯೇ ಚ ರಾಮಾಯಣಾದಯಃ |
ಕಥಾಶ್ರಯಾ ನ ತೈರ್ಯೋಜ್ಯಾ ಸ್ವೇಚ್ಛಾ ರಸವಿರೋಧಿನೀ ||
('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೪೪)

—'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ'ವನ್ನೂ ನೋಡಿ.

ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವಿರುವುದು ದಿಕ್ಸೂಚನೆಗೆಂದು ಕವಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದೆ, ಅದರ ನಿಯಮ ಗಳನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಪಾಲಿಸಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಲಕ್ಷಣವನ್ನಿಸಲು ಹೊರಟರೆ, ಅದು ಒಂದೊಂದುಬಾರಿ ಅಪಲಕ್ಷಣವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ 'ವೇಣೀಸಂಹಾರ'ದಂಥ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇದರ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ದುರ್ಯೋಧನನು ತನ್ನ ಪತ್ನಿ ಭಾನುಮತಿಯು ಬಳಿಗೆ ಬಂದು ಅವಳು ದುಃಸ್ವಪ್ನವೊಂದನ್ನು ಸಖಿಗೆ ವರ್ಣಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮೊದಲು ಈರ್ಷ್ಯಾಪರವಶನಾಗುತ್ತಾನೆ; ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ತಿಳಿದ ಬಳಿಕ ಅವಳೊಂದಿಗೆ ವಿಹರಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಪಡುತ್ತಾನೆ. ಭಾರತ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗಿದೆ; ಅದರ ಮೊಳಗು ಈ ಪ್ರಸಂಗವು ನಡೆಯುವಾಗ ಕೂಡ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ, ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ, ಮುಂದಿನ ವೃತ್ತಾಂತಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲದ, ಈ ಪ್ರಣಯ ವಿಲಾಸವನ್ನು ಭಟ್ಟನಾರಾಯಣನು ತಂದಿರುವುದು ಅತ್ಯನುಚಿತ. "ವಿಲಾಸ"ವೆಂಬ[6] ಸಂಧ್ಯಂಗವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅವನು ಕಲ್ಪಿಸಿದನೇನೋ.[7] ಆದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ವೀರರಸದ ಭಂಗವೊಂದೇ ಇದರ ಫಲ. ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನುಸರಣೆ ರಸಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಬೇಕು; ವಿರೋಧಿಯಾಗಬಾರದು.

ಇನ್ನು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಪರಮಪ್ರಿಯವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗೋಣ. ಅಲಂಕಾರ ವನ್ನು ಕೇವಲ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿ ತರಬಹುದು, ಅಥವಾ ರಸಕ್ಕೆ ಉಪಕಾರಕವಾಗಿ ಅದು ಬರಬಹುದು. ಎರಡನೆಯ ಮಾರ್ಗವೇ ಶ್ರೇಯಸ್ಕರ. "ಅಲಂಕೃತೀನಾಂ ಶಕ್ತಾವ ಪ್ಯಾನುರೂಪ್ಯೇಣ ಯೋಜನಂ." ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ,' ೩.೧೪): ಅಲಂಕಾರರಚನೆ ಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಕವಿ ಅದನ್ನು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಸಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗುವಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಅಲಂಕಾರವೆಂಬ ಹೆಸರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.[8]

ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಂತೂ ಹೆಚ್ಚು ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಆವಶ್ಯಕ. ಅನುಪ್ರಾಸ ವನ್ನೇ ಗಮನಿಸೋಣ. ಒಂದು ಅಥವಾ ಅನೇಕ ವ್ಯಂಜನಗಳಿಗೆ ಪುನರುಕ್ತಿಯುಂಟಾದರೆ ಅನುಪ್ರಾಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಈ ಪುನರುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಿತಿ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ಒಂದೇ ವ್ಯಂಜನವೇ ಪದ್ಯದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ಅದರಲ್ಲೂ ಶೃಂಗಾರವು ಪ್ರಧಾನರಸವಾಗಿದ್ದಾಗ,

---

[6] "ರತ್ಯರ್ಥೇಹಾ ವಿಲಾಸಃ ಸ್ಯಾತ್" ('ದಶರೂಪಕ', ೧.೩೨). ಇದು "ಪ್ರತಿಮುಖ" ಸಂಧಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಗ.

[7] 'ವೇಣೀಸಂಹಾರ'ದಿಂದ ಈ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನನೇ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ('ಧ್ವನ್ಯಾ ಲೋಕ', ಪು. ೧೫೦). ಯುಕ್ತವಲ್ಲದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಸವನ್ನು ತರುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಮತ್ತೆ ಈ ನಿದರ್ಶನದ ಕಡೆಗೇ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಬೆರಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೬೩).

[8] ಧ್ವನ್ಯಾತ್ಮಭೂತೇ ಶೃಂಗಾರೇ ಸಮೀಕ್ಷ್ಯ ವಿನಿವೇಶಿತಃ |
ರೂಪಕಾದಿರಲಂಕಾರವರ್ಗ ಏತಿ ಯಥಾರ್ಥತಾಂ || ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೨.೧೮)

ಆವೃತ್ತವಾದರೆ ಸೊಗಸಿನ ಬದಲು ಬೇಸರವೇ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತದೆ; ರಸ ಹಾರಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. "ಒಂದೇ ರೂಪದ ವರ್ಣಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯದ ಸೊಗಸುಳ್ಳ ಅನುಪ್ರಾಸವನ್ನು ತಂದರೆ ದೋಷವಾಗುವುದಿಲ್ಲ."[9]

ಹಿತವಾದ ಅನುಪ್ರಾಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು;

ತಡಿವಿಡಿದು ಬಂದು ತೆಂಕಣ
ಬಡಗಣ ಕಡಲೊಂದನೊಂದು ತಾಗುವ ತೆದಿಱಿಂ |
ಬಿಡೆ ಗಜಱಿ ಮಿಕ್ಕು ತಕ್ಕಿಂ
ಪಡೆಯೆರಡುಂ ದೆಸೆಗೆ ಮುಸಗಿ ತಾಗಿದುದೆತ್ತಂ || ('ಕಬ್ಬಿಗರ ಕಾವ', ೨೬೪)

ಇಲ್ಲಿ ತ, ಡ, ಬ, ಸ, ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ವ್ಯಂಜನಗಳ ಮಿತವಾದ ಪುನರಾವೃತ್ತಿ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಪದ್ಯ ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪಾಗಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಮಕಾಲಂಕಾರವನ್ನಂತೂ ಕವಿ ಎಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಅಷ್ಟು ಕ್ಷೇಮ. ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ, ತನಗೆ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದರೂ ಕವಿ ಯಮಕವನ್ನು ತರಲೇ ಕೂಡದು. ಅದರಿಂದ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾದ.[10] ಯಮಕವು ಬಂದ ಕಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತಾನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಕವಿಯೂ ಅದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾರನು. ಅಂತೂ ಯಮಕದಿಂದ ರಸಕ್ಕೆ ವಿಚ್ಛೇದ ವೊದಗುವುದು ಖಂಡಿತ.

ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹದವರಿತು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಹೇಗೆ?—'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಈ ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತವೆ;

ವಿವಕ್ಷಾ ತತ್ಪರತ್ವೇನ ನಾಂಗಿತ್ವೇನ ಕಥಂಚನ |
ಕಾಲೇ ಚ ಗ್ರಹಣತ್ಯಾಗೌ ನಾತಿನಿರ್ವಹಣೈಷಿತಾ ||
ನಿರ್ವ್ಯೂಢಾವಪಿ ಚಾಂಗತ್ವೇ ಯತ್ನೇನ ಪ್ರತ್ಯವೇಕ್ಷಣಂ |
ರೂಪಕಾದೇರಲಂಕಾರವರ್ಗಸ್ಯಾಂಗತ್ವಸಾಧನಂ || (೨. ೧೯—೨೦)

ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಇಷ್ಟು: ರಸತತ್ಪರವಾಗಿರುವಂತೆಯೋ, ಎಂದರೆ ರಸಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿರುವಂತೆಯೋ, ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕು; ತಾನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಬಾರದು.

---

[9] "ಏಕರೂಪತ್ವಾನುಬಂಧಂ ತ್ಯಕ್ತ್ವಾ ವಿಚಿತ್ರಾನುಪ್ರಾಸೋಽನುಬಧ್ಯಮಾನೋ ನ ದೋಷಾಯ." ('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೮೫).

[10] ಧ್ವನ್ಯಾತ್ಮಭೂತೇ ಶೃಂಗಾರೇ ಯಮಕಾದಿನಿಬಂಧನಂ |
ಶಕ್ತಾವಪಿ ಪ್ರಮಾದಿತ್ವಂ ವಿಪ್ರಲಂಭೇ ವಿಶೇಷತಃ || ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೨. ೧೬)

ಯಮಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಸೊಗಸೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಾನು ಬೆಳಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಕುಂತಕನು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿಯೇ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ ('ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ೨, ೭ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ).

ಸಮಯವರಿತು ತರಬೇಕು, ಸಮಯವರಿತು ಬಿಡಬೇಕು. ಅದನ್ನು ತಂದಾಗಲೂ ಅತಿಯಾಗಿ ಬೆಳಸಬಾರದು. ಒಂದು ವೇಳೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೂ ರಸಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಗಳಿಗೂ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋಗದೆ, ಅಲಂಕಾರವು ಹೇಗೆ ರಸಪೋಷಕವಾಗುವುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಜನ್ನನ 'ಯಶೋಧರಚರಿತೆ' ಯಿಂದ ಆರಿಸಿದ್ದು. ಅಷ್ಟವಂಕನ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಉಪಾಯನವಾಗಿ ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನೇ ತೆತ್ತಿದ್ದ ಅಮೃತಮತಿಯ ಬಳಿಗೆ ಅವಳ ದೂತಿ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬಂದು ತಾನು ಕಂಡ ಅವನ ಘೋರವಿಕಾರದ ರೂಪವನ್ನು ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಅಮೃತಮತಿಯ ಮನಸ್ಸು ಅವನಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ನಟ್ಟದ್ದು ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಿರುಗಲಾರದೆ ಹೋಗಿದೆ;

> ಎಂದೊಡೆ ದೂದವಿಗವಳಿಂ—
> ತಂದಳ್ ಗರಗರಿಕೆ ಕೊರಲೊಳೀಕ್ಷಣದೊಳ್ ವಾ |
> ರ್ಬಿಂದು ಮಿಡುಕಿರ್ದೆಯೊಳೊದವೆ ಪು-
> ಳಿಂದನ ಕಣೆಗಟ್ಟ ನಿಂದ ವನಹರಿಣಿಯವೋಲ್ || ('ಯಶೋಧರಚರಿತೆ', ೨, ೪೧)

ಪ್ರೇಮದ ಉದ್ರಿಕ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಅಮೃತಮತಿಗೆ ಒದಗಿರುವ ಅಸಹಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅವಳು ಕೈಕೊಂಡ ಧೃತಿಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಉಪಮೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ!

ಇನ್ನೊಂದು ರಮ್ಯವಾದ ಉಪಮೆಯನ್ನು 'ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಭಾರತ' ದಿಂದ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಕುರುಸೇನೆಯನ್ನೆದುರಿಸಿ ಯುದ್ಧ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅರ್ಜುನನ ರಥದ ಕುದುರೆಗಳು ಬಲು ಬಳಲುತ್ತವೆ. ಆಗ ಅವನು ರಣರಂಗದಲ್ಲೇ ಬಾಣದಿಂದ ನೆಲವನ್ನು ಸೀಳಿ ಉದಕವನ್ನು ಬರಿಸಿ ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ತಣಿಸುವನು. ಕೃಷ್ಣನೂ ಅವನೂ ಶ್ರಮಪರಿಹಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೊಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವರು. ಆಗ ಕುರುಸೇನೆ ಸುಮ್ಮ ನಿದ್ದಿತೆ?—

> ಮೊಗಕೆ ಛಾಣವ ಕಟ್ಟಿ ನೆಳಲಲಿ
> ಬಿಗಿದು ಫಲುಗುಣ ಸಹಿತ ಕೊಳನನು
> ನಗುತ ಹೊಕ್ಕನು ನೋಡುತಿದ್ದುದು ಕೂಡೆ ಕುರುಸೇನೆ|
> ಬಗಿದ ಕತ್ತಲೆ ದೂರದಲಿ ದೀ-
> ವಿಗೆಯ ಸುತ್ತಲು ಕಟ್ಟಿ ನಿಂದವೊ-
> ಲಗಣಿತದ ಪ್ರತಿಸುಭಟರಿದ್ದುದು ನರನ ಬಳಸಿನಲಿ|| (ದ್ರೋಣಪರ್ವ, ೧೦. ೩೬)

ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರ ಅನುಪಮತೇಜಸ್ಸನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೋಲಿಕೆ ದೊರೆಯಲಾರದು. ಕೌರವಸೇನೆಯ ವೀರಭಟರು ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಬೀಳದೆ ಹೇಗೆ ಸುಮ್ಮನಿದ್ದರೆಂಬುದು ಈ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗತಕ್ಕದ್ದು.

ಕವಿ ರಸದ ಮೇಲೆ ಗಮನವಿಡದೆ ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲೇ ಮನನಟ್ಟು ರಚನೆಮಾಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. "ಯಥಾ ಸ್ವಪ್ನವಾಸವ ದತ್ತಾಖ್ಯೇ ನಾಟಕೇ" ಎಂದು ಅವನು ಇದನ್ನು ಪ್ರವೇಶಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ:[11]

ಸಂಚಿತಪಕ್ಷ್ಮಕಪಾಟಂ ನಯನದ್ವಾರಂ ಸ್ವರೂಪತಡನೇನ |
ಉದ್ಘಾಟ್ಯ ಸಾ ಪ್ರವಿಷ್ಟಾ ಹೃದಯಗೃಹಂ ಮೇ ನೃಪತನೂಜಾ ||
('ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೧೫೨)

[ಕೂಡಿದೆವೆಗಳ ಕದದ ಕಣ್ಣ ಬಾಗಿಲನು
ತನ್ನ ರೂಪಿನ ಕೀಲಿಕೈಯಿಂದ ತೆರೆದು
ಒಳಹೊಕ್ಕಳವಳೆನ್ನ ಹೃದಯಸದನವನು
ನೆಟ್ಟನೆಯೆ ನೃಪತಿತನಯೆ.]

ಇಲ್ಲಿ ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದ ಚಮತ್ಕಾರವು ತಾನೇತಾನಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿ ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನೂಕಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ರಾಜಪುತ್ರಿಯ ರೂಪವು ಬೀಗದ ಕೈಯೆಂದೂ ಅದರಿಂದ ಅವಳು ನಯನದ್ವಾರದ ಕದವನ್ನು ತೆರೆದಳೆಂದೂ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದರ ಪರಿಭಾವನೆಯಲ್ಲೇ ಮನಸ್ಸು ತಡೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಂಥ ರೂಪಣವು ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಅನುಚಿತವಾಗುವುದೆಂದು ಸರ್ವಥಾ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಈ 'ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ' ಕಾರನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಅಶ್ವಘೋಷನು ಇದೇ "ಕೀಲಿಕೈ"ಯ (=ತಡನ, ತಾಡ) ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು 'ಬುದ್ಧಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದನು, ಆದರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭವೇ ಬೇರೆ. ಮುಂದೆ ಬುದ್ಧನಾಗಿ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸದ್ಧರ್ಮವನ್ನು ಬೋಧಿಸತಕ್ಕವನಾದ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಶುದ್ಧೋದನನ ಮಗನಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ; ತಪೋಬಲದಿಂದ ಈತನ ಜನನವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ತಿಳಿದು ಅಸಿತನೆಂಬ ಮಹರ್ಷಿ ಬಂದು ರಾಜನ ಸತ್ಕಾರವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡು, ಶಿಶುವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ; ಕಂಬನಿ ದುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಪುತ್ರಸ್ನೇಹದಿಂದ ಪರ್ಯಾಕುಲನಾಗಿ ತಂದೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೇಳಲು, ಈತನಿಗೇನೂ ಕೇಡಿಲ್ಲ; ಸಾವಿನ ಹೊಸಿಲಲ್ಲಿರುವ ನಾನು ಈತನ ಉಪದೇಶವನ್ನು

[11] 'ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ನೋಡಿದ್ದನೆಂಬುದು ಈ ಅವತರಣಿಕೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಾಸ ಕವಿಯದೆಂದು ಈಗ ಪ್ರಚುರವಾಗಿರುವ ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ನಾಟಕದ ಕರ್ತೃವಿನ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಇದು ಭಾಸನ ಕೃತಿಯೆಂದು ಅವನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದರೆ, ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ "ಮಹಾಕವಿನಾ ಭಾಸೇನ...." ಎಂದು ('ಅಭಿನವಭಾರತೀ', I, ಪು. ೩೧೯) ಅವನ ಹೆಸರನ್ನು ಗೌರವದಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದವನು ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧನೊಬ್ಬನ ಕೃತಿಯಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡವನಂತೆ "ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತಾಖ್ಯೇ" ("ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ") ಎಂದು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದನೆ ಎಂಬ ಆಲೋಚನೆಯೂ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಕೇಳದಂತೆ ವಂಚಿತನಾದೆನಲ್ಲಾ ಎಂದು ನನಗಾಗಿ ದುಃಖಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ಅಸಿತನು ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟು, ಈತನು ಜೀವಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ತಾರಕನಾಗುವನೆಂಬುದನ್ನು "ಜ್ಞಾನದ ಹಡಗು," "ಧರ್ಮದ ಮಳೆ" ಈ ಮೊದಲಾದ ರೂಪಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ವರ್ಣಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯವೂ ಬರುತ್ತದೆ:

ತೃಷ್ಣಾರ್ಗಲಂ ಮೋಹತಮಃಕಪಾಟಂ
ದ್ವಾರಂ ಪ್ರಜಾನಾಮಪಯಾನಹೇತೋಃ |
ವಿಪಾಟಯಿಷ್ಯತ್ಯಯಮುತ್ತಮೇನ
ಸದ್ಧರ್ಮತಾಡೇನ ದುರಾಸದೇನ || (೧. ೭೪)

[ತೃಷ್ಣೆಯಗುಳಿಯ ಭ್ರಾಂತಿಯಂಧಕಾರದ ಕದದ
ಬಾಗಿಲನು ಜೀವಿಗಳು ದಾಟಿ ಬರಲೆಂದು
ತೆರೆದಿಡುವನೈ ಪಡೆಯಲರಿದಾದ ಸದ್ಧರ್ಮ-
ದುತ್ತಮದ ಕೀಲಿಕೈಯಿಂದಲಿವನು.]

ಇಲ್ಲಿಯ ರೂಪಕದ ಪರಿಣಾಮವೇ ಬೇರೆ. ಜೀವಲೋಕಕ್ಕೆ ಈತನಿಂದ ಹೇಗೆ ಬಿಡುಗಡೆ ದೊರೆಯುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಾಟಿಸಿ ಕಥಾನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಶ್ರದ್ಧೆಗಳನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಯೋಗದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಉಪದೇಶ ಸಾರ ಇಷ್ಟೇ:

ರಸಾಕ್ಷಿಪ್ತತಯಾ ಯಸ್ಯ ಬಂಧಃ ಶಕ್ಯಕ್ರಿಯೋ ಭವೇತ್ |
ಅಪೃಥಗ್ಯತ್ನನಿರ್ವರ್ತ್ಯಃ ಸೋಽಲಂಕಾರೋ ಧ್ವನೌ ಮತಃ ||

('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೨. ೧೭)

"ಕವಿ ರಸಮಗ್ನನಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಯಾವುದರ ರಚನೆ ಶಕ್ಯವೋ, ಯಾವುದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಯತ್ನ ಬೇಕಿಲ್ಲವೋ, ಅದೇ ಧ್ವನಿಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು."[12] ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಬಳಿಕ ಆ ಅಲಂಕಾರವು ಅತಿಶಯ ಮನೋಹರತೆಯಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಬೆರಗುಪಡಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕವಿ ರಸಮಗ್ನನಾಗಿರುವಾಗಲೇ ಬೇರೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲದೆ ಅದು ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಆ ರಸದ ಲಹರಿಯೊಂದಿಗೇ ನಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅಧಿಕವಾದ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ಅಷ್ಟಾದಶವರ್ಣನೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗದು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿ, ಈ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಬೆಳಸಿದರಾಯಿತು, ಇನ್ನೇನೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ

---

[12] ಮಹಿಮಭಟ್ಟನೂ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾನೆ:
ನ ಚಾಲಂಕಾರನಿಷ್ಪತ್ತೌ ರಸಬಂಧೋದ್ಯತಃ ಕವಿಃ |
ಯತತೇ ತೇ ಹಿ ತತ್ಸಿದ್ಧಿನಾಂತರೀಯಕಸಿದ್ಧಯಃ || ('ವ್ಯಕ್ತಿವಿವೇಕ', ಪು. ೩೪೨)

ಯಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಂಡಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಗಮನವನ್ನೇ ಕೊಡದೆ ವರ್ಣನಾವೈಖರಿಯಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿ ಸಂಪತ್ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸೂರೆಗೈದು, "ಪದಿನೆಂಟು ಬ[ಣ್ಣನೆ]ಯೆಂದು ಬವಣೆಗೊಂಡು। ಪದಗೆಟ್ಟು ಬಯಲ ಬಣ್ಣಿಸಿ," ಹೊನ್ನಮ್ಮನಂಥ ಕಬ್ಬಿಗಿತಿಯ ಹಾಸ್ಯೋಕ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಬಹುದಾದ ಕವಿಗಳುಂಟು. ಈ ಶಕ್ತಿ ಕೂಡ ಇಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಇಲ್ಲಿಂದ ಕೆಲವು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಎರವಲಾಗಿ ತಂದು ಮೆರಸಿ, ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣದಲ್ಲೇ ಕೃತಾರ್ಥರಾದ ಕವಿಗಳೂ ಉಂಟು. ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆಯ ಹುಚ್ಚು ಬಹಳವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಇಂಥ ವರ್ಣನ ಗ್ರಹಗ್ರಸ್ತರಿಗೆ ಲೊಲ್ಲಟನು ಹಿಂದೆಯೇ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಟ್ಟನು:

ಮಜ್ಜನ ಪುಷ್ಪಾವಚಯನ ಸಂಧ್ಯಾಚಂದ್ರೋದಯಾದಿ ವಾಕ್ಯಮಿಹ।
ಸರಸಮಪಿ ನಾತಿಬಹುಲಂ ಪ್ರಕೃತರಸಾನನ್ವಿತಂ ರಚಯೇತ್ ॥
ಯಸ್ತು ಸರಿದದ್ರಿಸಾಗರಪುರತುರಗರಥಾದಿವರ್ಣನೇ ಯತ್ನಃ।
ಕವಿಶಕ್ತಿಖ್ಯಾತಿಫಲೋ ವಿತತಧಿಯಾಂ ನೋ ಮತಃ ಸ ಇಹ ॥[13]

"ಜಲಕೇಳಿ, ಹೂವು ಕೊಯ್ಯುವುದು, ಸಂಜೆ, ಚಂದ್ರೋದಯ ಈ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕುರಿತ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು, ಅದು ರಸವತ್ತಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ರಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಡದಿದ್ದರೆ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಳಸಬಾರದು. ನದಿ, ಬೆಟ್ಟ, ಸಾಗರ, ನಗರ, ಕುದುರೆ, ತೇರು ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆ ಕೈಹಾಕುವುದರಿಂದ ಕವಿಶಕ್ತಿಯುಂಟೆಂಬ ಖ್ಯಾತಿಯೇನೋ ಲಭಿಸಬಹುದು; ಆದರೆ ವಿಶಾಲಮತಿಗಳಿಗೆ ಇದು ಇಲ್ಲಿ [ಎಂದರೆ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ] ತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ."

ದೊಡ್ಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವರ್ಣನೆಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅಂಗವಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವು ಸೌಂದರ್ಯ ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಆಕರವಾಗುತ್ತವೆ. "ಪ್ರಬಂಧೇಷು ಜಲಕೇಲಿ ಕುಸುಮಾವಚಯ ಪ್ರಭೃತಿ ಪ್ರಕರಣಂ ಪ್ರಕ್ರಾಂತ ಸಂವಿಧಾನಕಾನುಬಂಧಿ ನಿಬಧ್ಯಮಾನಂ ನಿಧಾನಮಿವ ಕಮನೀಯಸಂಪದಃ ಸಂಪದ್ಯತೇ"

---

[13] ಈ ಪದ್ಯಗಳು ಅಪರಾಜಿತಿ ಎಂಬಾತನವೆಂದು ರಾಜಶೇಖರನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ ('ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ', ಪು. ೪೫). ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಲೊಲ್ಲಟನದೆಂದು ಹೇಮಚಂದ್ರನು 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿರುವುದರಿಂದ (ಪುಟ ೨೫೭), ಅಪರಾಜಿತಿ ಎಂಬುದು ಲೊಲ್ಲಟನ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೆಂದು ವ್ಯಕ್ತಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಟಿಪ್ಪಣಿ, ಪು. ೧೪೮–೯ನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ದುಷ್ಕರವಾದ ಯಮಕ, ಚಕ್ರಬಂಧ ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳ ವ್ಯಾಮೋಹವನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ ಲೊಲ್ಲಟನ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಇದು 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ದಲ್ಲಿ "ಯಸ್ತು ಸರಿದದ್ರಿ........" ಎಂಬುದರ ಕೆಳಗೇ ಬಂದಿದೆ.

ಯಮಕಾನುಲೋಮತದಿತರ ಚಕ್ರಾದಿಭಿದೋಽತಿರಸವಿರೋಧಿನ್ಯಃ।
ಅಭಿಮಾನಮಾತ್ರಮೇತತ್ ಗಡ್ಡರಿಕಾದಿಪ್ರವಾಹೋ ವಾ ॥

ಎಂದು ಕುಂತಕನು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಹೇಳಿ,[14] ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ 'ರಘುವಂಶ'ದ ಹದಿನಾರನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಕುಶನ ಜಲಕ್ರೀಡೆಯ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಲಕೇಳಿಯ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಕುಶನು ಧರಿಸಿದ್ದ ದಿವ್ಯವಾದ ವಲಯವು ಜಾರಿಬಿದ್ದು ಮುಂದಿನ ಕಥೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದರಿಂದ ಈ ವರ್ಣನೆ ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವರ್ಣನೌಚಿತ್ಯವನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ರಸಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಡದ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ವರ್ಣಿಸಿದಲ್ಲಿ ರಸಭಂಗವಾಗುವುದು ಖಂಡಿತ. ವಿಪ್ರಲಂಭಶೃಂಗಾರವು ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿರುವಾಗ ಅದರ ಬೆಳೆವಳಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ, ನಾಯಕನ ಪ್ರಯಾಣಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಲಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ಒಂದು ಬೆಟ್ಟವನ್ನು ಯಮಕಾದಿ ಅಲಂಕಾರಗಳೊಡನೆ ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತ ಕವಿಗಳೂ ಉಂಟು![15]

ಇನ್ನು ಅಂಗರಸಗಳ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ತಿರುಗೋಣ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಹೀಗೆಂದರೆ, ಮೊದಲಿನಿಂದ ತುದಿಯವರೆಗೂ ಒಂದೇ ರಸವೇ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಬೇರೆಯ ರಸಗಳ ಸಂಪರ್ಕವೇ ಕೂಡದು ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ; ಇಷ್ಟವೂ ಅಲ್ಲ. ಕಥಾವಸ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುವಾಗ ಅದರಿಂದ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಆವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಥಾಭಾಗಗಳು ಅನೇಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾರ್ಯ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ನಿಂತು, ಕೃತಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪನಗೊಂಡು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲದರಿಂದಲೂ ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರಸ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ, ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬರಬೇಕು;[16] ಇದೇ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಮೋಪದೇಶ. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ರಸಗಳಾದರೂ ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವು ಇದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಬೇಕೇ ಹೊರತು ಇದನ್ನು ಮರೆಗೊಳಿಸಬಾರದು. ಈ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ಪ್ರಕರಣ'ವನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಅಲ್ಲಿ ಚಾರುದತ್ತ–ವಸಂತಸೇನೆಯರ ಪ್ರೇಮಕಥೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಸ್ತು. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರತಕ್ಕ ಕಥೆ ಇದೊಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಆರ್ಯಕ-ಪಾಲಕರ ರಾಜಕೀಯ ವೃತ್ತಾಂತ, ಶರ್ವಿಲಕ-ಮದನಿಕೆಯರ ಪ್ರಣಯವಿಚಾರ, ಕಡೆಗೆ ಸಂವಾಹಕನ ದ್ಯೂತದ ಮತ್ತು ಸಂನ್ಯಾಸದ ಸಂಗತಿ, ಈ ಮೊದಲಾದವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಶಕಾರನ ನೀಚತನ ಕ್ರೂರತನಗಳ ಪ್ರಸಂಗಗಳಂತೂ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟೇ ಬಂದರೂ "ಆಧಿಕಾರಿಕವಸ್ತು" ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಣ್ಣುಮರೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

---

[14] 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಜೀವಿತ', ಪು. ೨೩೧.

[15] 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ಪು. ೧೬೨ ನೋಡಿ.

[16] ಕಾರ್ಯಮೇಕಂ ಯಥಾ ವ್ಯಾಪಿ ಪ್ರಬಂಧಸ್ಯ ವಿಧೀಯತೇ |
ತಥಾ ರಸಸ್ಯಾಪಿ ವಿಧೌ ವಿರೋಧೋ ನೈವ ವಿದ್ಯತೇ || ('ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ', ೩. ೨೩)

ಈ ಕಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ೬೮ನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲೇ ಉದಾಹರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ, ಅದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುವಂತೆಯೇ, ಅದರ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತೆಯೇ ಈ ಎಲ್ಲ ವೃತ್ತಾಂತಗಳೂ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಅಧಿಕಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಇತಿವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ವಿಷಯಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿದ್ದರೂ ಐಕ್ಯಸಾಧನೆಯಾಗಿರುವಂತೆ, ರಸಪುಷ್ಟಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಶೃಂಗಾರವೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಧಾನ ರಸ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವೀರ, ರೌದ್ರ, ಹಾಸ್ಯ ಬೀಭತ್ಸ ಮೊದಲಾದವೆಲ್ಲ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಅವು ಮುಖ್ಯನದಿಗೆ ಸೇರುವ ಉಪನದಿಗಳಂತೆ, ರಾಜನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸೇವಿಸುವ ಪರಿವಾರದವರಂತೆ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೇ ವಿಧೇಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ; ಅದರ ಕಳೆಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ.

ನಾನಾರಸಗಳು ಒದಗುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟು ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ರಸವಿರೋಧಿಗಳಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಮೊದಲು ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಮೈತ್ರಿಯೂ ವಿರೋಧವೂ ಉಂಟು. ಎಂದರೆ, ಕೆಲವು ರಸಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶೃಂಗಾರವೂ ವೀರವೂ ಒಡನಾಡಿಗಳಂತೆ ಜೊತೆಗೂಡಿ ಹೋಗಬಲ್ಲವು. ಒಬ್ಬನೇ ನಾಯಕನನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಈ ಎರಡು ರಸಗಳನ್ನೂ ಪೋಷಿಸಬಹುದು; ನಾಟಕದ ಕೊನೆಮುಟ್ಟುವ ವೇಳೆಗೆ, ಅಗಲಿದ್ದ ಕಾಂತೆಯೊಡನೆ ಅವನಿಗೆ ಸಮಾಗಮವುಂಟಾಯಿತೆಂದೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ರಾಜ್ಯವು ಕೈಸೇರಿತೆಂದೂ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಬೀಭತ್ಸದ ಸ್ಪರ್ಶವಾದರೆ (ಎಂದರೆ, ಒಂದೇ ವಿಭಾವದಿಂದ ಒಬ್ಬನಲ್ಲಿ ರತಿ, ಜುಗುಪ್ಸೆ ಈ ಎರಡೂ ಹುಟ್ಟಿ ಹಬ್ಬುವಂತೆ ವರ್ಣಿತವಾದರೆ), ಹಾಲಿಗೆ ಉಪ್ಪು ಬಿದ್ದಂತೆ ರಸವು ಒಡೆದುಹೋಗುವ ಸಂಭವವೇ ಅಧಿಕ. ವೀರಭಯಾನಕಗಳ ವಿಷಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಒಬ್ಬ ನಾಯಕನಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ಸಾಹ ಭಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಮನೋಹರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಒಂದೂ ಅವನ ಶತ್ರುವಿನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವುದೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಆಗ ವಿರೋಧವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರಸವು ಕೆಲವು ದೂರ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದರೆ ವಿರೋಧಿ ರಸಗಳು ತಲೆಹಾಕಿದರೂ ತೊಂದರೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಕೆಲವು ಕಾಲ ಮಾತ್ರ ಸುಳಿದು ಮರೆಯಾಗುವುದರಿಂದ ಮುಖ್ಯ ರಸದ ಸವಿಯನ್ನೇ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಶತ್ರುವೇ ಸಾಮಂತನಾದಂತೆ ಅವು ಇದಕ್ಕೇ ಅಂಗವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಇದೆಲ್ಲದರ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಭೋಜನರಸಗಳ ಸಾಮ್ಯ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕು. ಅಲ್ಲಿಯಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ವಿರೋಧವುಂಟು, ಮೈತ್ರಿಯುಂಟು; ವಿರೋಧಿಗಳ ಸಂಮಿಳನವೂ ಉಂಟು. ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದಲೇ ಸವಿ ಹೆಚ್ಚುವುದೂ ಉಂಟು.

ರಸನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಉಪಸಂಹರಿಸಬಹುದು. ರಸದ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಥಟ್ಟನೆ ಯಾವುದೋ ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಬಾರದು; ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಒಂದು ರಸವನ್ನು ಥುಮುಕಿಸಬಾರದು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯ ಸಂಬಂಧ

ವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸಬೇಕು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ. ಯಾವ ರಸದ ಪರಿಪೋಷಕ್ಕೂ ಮಿತಿ ಉಂಟು. ಒಂದು ನೆಲೆಗೆ ಮುಟ್ಟಿದಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಲಂಬಿಸಬಾರದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕರುಣಮಯವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಿಲಾಪವನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಬೆಳಸಿದರೆ, ರಸವು ಬಾಡಿ ಸೊರಗಿಹೋದ ಹೂವಿನಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾ ಕವಿಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇಂಥ ತಪ್ಪು ಸಂಘಟಿಸುವುದುಂಟು. 'ಕುಮಾರ ಸಂಭವ'ದ ರತಿವಿಲಾಪ ಭಾಗದಲ್ಲಿ (ಸರ್ಗ ೪) ಕರುಣರಸವು ಪರಿಪೋಷಹೊಂದಿದ ಮೇಲೆಯೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ದೀಪ್ತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹಿಂದಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರೇ ಸೂಚಿಸಿ ದ್ದಾರೆ.[17] "ಅತಿ ಸರ್ವತ್ರ ವರ್ಜಯೇತ್" ಎಂಬುದೇ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಸೂತ್ರ.[18]

ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಏಕಾಯತ್ತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗ್ರಥನಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ತತ್ತ್ವ ಹೊಸದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ತಳಹದಿ ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದಿದೆ. ಗುಣದೋಷಗಳು ಸಾಪೇಕ್ಷವೆಂಬ ಅರಿವು ದಂಡಿಭಾಮಹಾದಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಗೋಚರ ವಾಗುತ್ತದೆ. ರುದ್ರಟನು "ಔಚಿತ್ಯ"ವೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ರಸದೋಷಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಔಚಿತ್ಯತತ್ತ್ವವು ಪೂರ್ಣರೂಪ ವನ್ನು ತಾಳಿ ಕಾವ್ಯದ ಒಳಗನ್ನೂ ಹೊರಗನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ರಸವು ಜೀವಿತವಾದರೆ ರಸಕ್ಕೆ ಔಚಿತ್ಯವು ಜೀವಿತವೆನಿಸಿತು. ಈ ಔಚಿತ್ಯ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕಾದರೆ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ 'ಔಚಿತ್ಯ ವಿಚಾರಚರ್ಚೆ'ಯನ್ನು ಓದಬಹುದು. ತತ್ತ್ವನಿರೂಪಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊಸ ವಿಷಯ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಅಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ.

---

[17] 'ಧ್ವನ್ಯಾ. ಲೋಚನ', ಪು. ೧೬೪ ನೋಡಿ.

[18] ಕಾವ್ಯವು ಒಂದು ಬಿಡಿಪದ್ಯದಷ್ಟು ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರಲಿ, ಹಲವು ಸರ್ಗ (ಅಥವಾ ಅಂಕ) ಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ದೀರ್ಘಕೃತಿಯಾಗಿರಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ರಸಪರಿಪೋಷವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವ ಕವಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪರಿಹಾರಮಾಡಬೇಕು. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ,

ಪ್ರಬಂಧೇ ಮುಕ್ತಕೇ ವಾಪಿ ರಸಾದೀನ್ ಬಂಧುಮಿಚ್ಛತಾ |
ಯತ್ನಃ ಕಾರ್ಯಃ ಸುಮತಿನಾ ಪರಿಹಾರೇ ವಿರೋಧಿನಾಂ || (೩. ೧೭)

ಎಂಬ ಕಾರಿಕೆಯಿಂದ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಗೊಳಿಸಿ ೩೧ನೆಯ ಕಾರಿಕೆಯವರೆಗೂ ಸೋದಾಹರಣ ವಾಗಿ ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದೆ. ರಸವಿರೋಧಿಗಳ ಪರಿಹಾರ, ಪ್ರಧಾನರಸದ ಪರಿಪೋಷ, ಅಂಗರಸ ಗಳ ನಿಯಮನ—ಇದೆಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ವೃತ್ತಿವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಮೇತವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು "ರಸದೋಷ" ಗಳಲ್ಲಿ ಈಚಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ('ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ', ೭.೧೨ ಮುಂದೆ, 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ', ೭.೧೨ ಮುಂದೆ ನೋಡಿ.)

ಇಷ್ಟಾದರೂ "ಔಚಿತ್ಯ" ವು ಕೇವಲ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಅದರ ಅರಿವಿಗೆ ಆಧಾರವೆಲ್ಲ — ಲೋಕಸ್ವಭಾವ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಹಾರ, ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ, ಸಹೃದಯಾನುಭವ. ಲಕ್ಷಣಕಾರನಿಗೂ ಇವೇ ಪರಮಪ್ರಮಾಣ.

ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಗಾಯಕರೂ ವಾದನಕಾರರೂ ಸೇರಿ ನುಡಿಸುವ ಮೇಳ ಸಂಗೀತವನ್ನು, "ವಾದ್ಯಬೃಂದ"ವನ್ನು ಬಲ್ಲೆವಷ್ಟೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ವಾದ್ಯದ (ಅಥವಾ ಕಂಠದ) ಸ್ವರಸ್ವರವೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಒಂದೇ ಗುರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸಾಗಿ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದರೂ ಏಕಾತ್ಮಕವಾದ ಗಾನರಸವನ್ನು ಸೂಸುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಅದರ ವರ್ಣಗಳಿಂದ, ಪದಗಳಿಂದ, ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ, ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಿಂದ, ಪಾತ್ರ ಸಂಮಿಳನದಿಂದ, ಅಲಂಕಾರಾದಿ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಅಂಶಧ್ವನಿಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಬಹುರೂಪಿಗಳಾದರೂ, ಔಚಿತ್ಯವೆಂಬ ನಿಯಮವು ಇವುಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಿಸಿ, ಒಂದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಏಕಾಭಿಮುಖವಾಗಿ ತಿರುಗಿಸಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ವಿವಿಧ ವೈಚಿತ್ರ್ಯದಿಂದಲೇ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಖಂಡಧ್ವನಿಯೇ "ಪ್ರಬಂಧರಸ"; ಇದೇ ಪರ್ಯಂತರಸ. ಇದರ ಆಕರ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ; ಇದರ ನಿಕೇತನ ಸಹೃದಯನ ಹೃದಯ.

"ಸರಸ್ವತ್ಯಾಸ್ತತ್ತ್ವಂ ಕವಿಸಹೃದಯಾಖ್ಯಂ ವಿಜಯತೇ"!

ಪರಿಶಿಷ್ಟ

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳು

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈಗ ದೊರೆಯುವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿ ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು ಹನ್ನೊಂದು ಶತಮಾನಗಳ ಕೆಳಗೆ ರಚಿತವಾದ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ವೇ ಇದು. ಲಕ್ಷ್ಯ ಮೊದಲು, ಲಕ್ಷಣ ಆಮೇಲೆ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮ ಇಲ್ಲಿ ಮೇಲುನೋಟದ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಹೊಂದಿ, 'ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ'ಕ್ಕೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಒದಗಿರುವ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದ ರಚನೆಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆವಣಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಲ್ಮಿಡಿಯ ಶಾಸನವೂ ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಯ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಶಾಸನಪರಂಪರೆಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷಿ; ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಗದ್ಯಪದ್ಯಕಾರರು ಇದ್ದರೆಂದು 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ' ದಲ್ಲಿಯೇ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಕ್ಷಿ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ಆ ಕವಿಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಈಗ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿವೆ. ಓಲೆಗರಿಯ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಾಡಿನ ಮೂಲೆಮೂಲೆಗೂ ಅಲೆದಿದ್ದರೂ ಆ ಪ್ರಾಚೀನಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ಇದುವರೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇತ್ತ, ಹಿಂದಿನ ಶಾಸನಗಳೊಳಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮಿನುಗುವ ಬಿಡಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಮಿಕ್ಕ ಬರೆಹವನ್ನು "ಕಾವ್ಯ" ಎಂದೇನೂ ಕರೆಯುವಹಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ, ಈಗ ಉಪಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯರಾಶಿಗೆ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ವೇ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಗ್ರಂಥದ ಕರ್ತೃ ಯಾರೆಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾದ ಸಂದೇಹವಿದೆ; ಬೇಕಾದಷ್ಟು ವಾದವಿವಾದ ನಡೆದಿದೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೮೧೪ರಿಂದ ೮೭೭ರವರೆಗೆ ರಾಜ್ಯವಾಳಿದ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟಚಕ್ರವರ್ತಿ ನೃಪತುಂಗನ ಕೃತಿ ಇದೆಂದು ಆಪಾತತಃ ತೋರಿದರೂ, ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡಿದರೆ, ಇದು ನಿಜವಾಗಿ "ನೃಪತುಂಗ ದೇವಾನುಮತ" ಮಾತ್ರ; ಇದನ್ನು ವಿರಚಿಸಿದವನು ನೃಪತುಂಗನ ಆಸ್ಥಾನದ ಸಭಾಸದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು — ಬಹುಶಃ ಶ್ರೀವಿಜಯನೆಂಬ ಕವಿ — ಎಂಬ ನೆಲೆಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ.[1] "ಶ್ರೀವಿಜಯರ ಕವಿ

---

[1] 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನ ಹೆಸರು "ಕವೀಶ್ವರ" ಎಂದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವುಂಟು; ಶ್ರೀವಿಜಯನು ಕವಿಮಾರ್ಗವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದನೆಂದೂ ಅದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಬಹುಶಃ ಅವನ ಶಿಷ್ಯನೊಬ್ಬನು 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ವನ್ನು ಬರೆದನೆಂದೂ ಭಾವಿಸುವವರೂ ಉಂಟು.

ಈ ಗ್ರಂಥದ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಈ ಮುಂದೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದೆ; ಕೆ. ಬಿ. ಪಾಠಕ ಅವರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತವಾದ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ (೧೮೯೮); J. F. Fleet: *Notes on Indian History and Epigraphy—Kavīśvara's Kavirājamārga'* (IA, XXXIII, pp. 258 ff.); ರಾ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯ: 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಕವಿಚರಿತೆ', I (ಪರಿಷ್ಕೃತ ಮುದ್ರಣ) ಪು. ೧೯-೨೦; ಸಾ. ಶ್ರೀ. ರಾಜಪುರೋಹಿತ: 'ಕವಿರಾಜ

ಮಾರ್ಗಂ..." ಎಂದು ದುರ್ಗಸಿಂಹನೂ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦೩೧) "ಶ್ರೀವಿಜಯರ... ಸುಮಾರ್ಗಂ" ಎಂದು ಕೇಶಿರಾಜನೂ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೨೬೦) ಗೌರವದೊಡನೆ ಸ್ಮರಿಸಿರುವ ಶ್ರೀವಿಜಯನು ಈತನೇ ಆಗಿರಬಹುದು. 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದ ಕರ್ತೃ ಯಾರೆಂದು ಕೊನೆ ಮಾತಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟವಾದರೂ, ಆತನು ಜೈನಮತದವನೆಂದು ಊಹಿಸಲು ತಕ್ಕಷ್ಟು ಆಧಾರವು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ; ಹಾಗೆಯೇ ಇದರ ರಚನೆಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗವೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಯಾವ ಅಡ್ಡಿಯೂ ಇಲ್ಲ.

'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಕವಿಗಳಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ಒಂದು ಕೈಪಿಡಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ದೋಷಾದೋಷಾನುವರ್ಣನ ನಿರ್ಣಯಂ, ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರವರ್ಣನನಿರ್ಣಯಂ, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಪ್ರಕರಣಂ ಎಂದು ಮೂರು ಪರಿಚ್ಛೇದಗಳಿವೆ. ಇದರ ಪ್ರಧಾನವಸ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ್ದಾದರೂ ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಷಯ ಸಂಪತ್ತು ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ, ಛಂದಸ್ಸು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಬರುತ್ತದೆ; ಇವುಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡವು "ಕಾವೇರಿಯಿಂದಂ ಆ ಗೋದಾವರಿವರಂ ಇರ್ದ ನಾಡು" ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಉಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿಯದು. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಭಾಷೆ ಹಳಗನ್ನಡವಷ್ಟೆ; ಈ ಹಳಗನ್ನಡವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದವರಿಗೇ "ಪಳಗನ್ನಡ"ವೆನ್ನಿಸಿ ಆ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೆ ರೂಢಿ ತಪ್ಪುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನತರವಾದ ಭಾಷಾರೂಪವು ಇದ್ದಿತೆಂದೂ,[2] ಅಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭೇದಗಳು ಆಗಲೇ ಇದ್ದುವೆಂದೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ದೋಸಮನೆ ಗುಣದ ಪೋಲು-
ದ್ಭಾಸಿಸಿ ಕನ್ನಡದೊಳೊಲ್ದು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರ್ |
ದೇಸಿಯೆನೆ ನಿಮಿಸಿ ಖಂಡ-
ಪ್ರಾಸಮನತಿಶಯಮಿದೆಂದು ಯತಿಯಂ ಮಿಕ್ಕರ್ || (೧. ೭೫)

ಮಾರ್ಗ ಗ್ರಂಥದ ಕರ್ತೃವು ಯಾರು?' (ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ, VI. ಪು. ೯೬–೧೧೩); ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರೀ; "ವಸ್ತುಕೋಶ"ದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ (ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ, III. ೩): ನಾ. ಶ್ರೀ. ರಾಜಪುರೋಹಿತ ಮತ್ತು ಟಿ. ಎಸ್. ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ: "ಪತ್ರವ್ಯವಹಾರ" (ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ, VII. ಪು. ೬೩–೬೮ ಮತ್ತು ೨೬೬–೨೯೪); ನಾ. ಶ್ರೀ. ರಾಜಪುರೋಹಿತ: 'ನೃಪತುಂಗನೇ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಗ್ರಂಥದ ಕರ್ತೃವು' (ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ, VIII. ಪು. ೧೧೧–೧೩೦); ಎ. ವೆಂಕಟರಾವ್ ಮತ್ತು ಎಚ್. ಶೇಷಯ್ಯಂಗಾರ್ ಅವರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತವಾದ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದ ಅವತರಣಿಕೆ (೧೯೩೦); ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ: 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗವಿವೇಕ' (೧೯೪೮), ೭೬–೧೧೨.

[2] ಇದು ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಕನ್ನಡಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಭಾಷೆ; ಇದನ್ನು "ಪೂರ್ವದ ಹಳಗನ್ನಡ"ವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ.

ಎಂದು ಈತನು ಹೇಳಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಕವಿಗಳು ಪ್ರಾಸವನ್ನು ಆದರಿಸಿದ್ದನ್ನೂ "ಯತಿ"ಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ; ಪ್ರಾಸಭೇದಗಳನ್ನು ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈಚೆಗೆ ಅಪ್ರಚುರವಾದ ಚತ್ತಾಣ, ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬ[3] ಕಾವ್ಯಜಾತಿಗಳು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುವೆಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ; ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವೂ ಅಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ.

'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ವು ರಚಿತವಾಗುವ ವೇಳೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಭಾಮಹ, ದಂಡಿ, ವಾಮನ, ಉದ್ಭಟ — ಇವರ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿದ್ದುವು. 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನು ಉದ್ಭಟ ವಾಮನರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಮಹನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ'ದ ಪರಿಚಯ ಅವನಿಗಿತ್ತು; ಅಲ್ಲಿಂದ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಒಲವೆಲ್ಲ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯನಾದ ದಂಡಿಯ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ದ ಕಡೆಗೆ. ಅದರ ದಾರಿಯನ್ನೇ ತಾನೂ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಸರಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಅಲ್ಲಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೇ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಯೋ ಅಲ್ಪವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಡನೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿಯೋ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೊಗಸನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೆಲ್ಲವೂ "ಅಲಂಕಾರ"ವೆಂದು ದಂಡಿಯಂತೆಯೇ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಪರಮಪ್ರಿಯವಾದ ದಶಗುಣಗಳನ್ನು ಇವನೂ ಹೇಳಿ ಅವನ ವೈದರ್ಭ ಗೌಡಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರಮಾರ್ಗಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.[4] "ಪದ್ಯಂ ಗದ್ಯಂ ಚ ಮಿಶ್ರಂ ಚ" ಎಂದು ಹೇಳುವ ದಂಡಿಯಂತೆಯೇ (೧.೧೧) ಇವನೂ "ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಿತ" ಎಂದು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ "ವಿಮಲೋದಯ ನಾಗಾರ್ಜುನ ಸಮೇತ ಜಯಬಂಧು ದುರ್ವಿನೀತಾದಿ" ಕನ್ನಡದ ಗದ್ಯ ಕವಿಗಳನ್ನೂ "ಪರಮ ಶ್ರೀವಿಜಯ ಕವೀಶ್ವರ ಪಂಡಿತ ಚಂದ್ರಲೋಕಪಾಲಾದಿ" ಪದ್ಯಕವಿಗಳನ್ನೂ ನಾಮನಿರ್ದೇಶಮಾಡಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ "ಮಿಶ್ರ" ಕವಿಗಳ ಹೆಸರನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, "ಚಂಪೂ" ಎಂಬ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರದ ಹೆಸರನ್ನು ಕೂಡ ಹೇಳಿಲ್ಲ. "ಗದ್ಯಪದ್ಯಮಯೀ ಕಾಚಿತ್ ಚಂಪೂರಿತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ" ಎಂದು ದಂಡಿ ('ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ,' ೧.೩೧ ರಲ್ಲಿ) "ಚಂಪು"ವಿನ ಹೆಸರನ್ನು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಕೂಡ, 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸೂಚನೆಯೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಮುಂದೆ ಒಂದನೆಯ ಗುಣವರ್ಮ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೯೦೦), ಪಂಪ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೯೪೧) ಮೊದಲಾದ ಹಿರಿಯ

---

[3] ಚತ್ತಾಣ (=ಚಿತ್ರಾಯತನ), ಬೆದಂಡೆ (=ವೈದಂಡಿಕ) ಎಂಬ ಪದ್ಯಬಂಧ ಜಾತಿಗಳು, ನಮಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಪ್ರಕೃತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

[4] ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ನೋಪ್ಪೆಂ, ಬರಿಸುವೆಂ—ಈ ಬಗೆಯ ರೂಪಗಳು ದಕ್ಷಿಣ ಮಾರ್ಗದವೆಂದೂ, ನೋಡುವೆಂ ಬರಿಪೆಂ—ಎಂಬುವು ಉತ್ತರಮಾರ್ಗದವೆಂದೂ, ಬರಿಪ್ಪೆಂ ಎಂಬುದು ಉತ್ತರೋತ್ತರದ್ದೆಂದೂ ಹೇಳಿ, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭೇದಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ (೨. ೧೧೨ ಮುಂ.).

ಕವಿಗಳ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸುಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾಗಿ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಧಾನರೂಪವಾಗಿ ನಿಂತ ಚಂಪು 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಬೇರೂರಿರಲಿಲ್ಲವೇನೋ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀವಿಜಯನು ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ತೀರ್ಥಂಕರನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಚಂಪೂಕಾವ್ಯವಾಗಿ ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಈಚಿನ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದುಂಟು.[5] ಇದು ದಿಟವಾದರೆ, 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದ ಕರ್ತೃವೇ ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ "ಚಂಪು"ವಿನ ಆದ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕನೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಬಹುದು.

ಅಲಂಕಾರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ಕ್ಕೂ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕ್ಕೂ ಸಂವಾದವೇ ಹೆಚ್ಚು; ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಅಲ್ಪ. ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳೆವಳಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ದಂಡಿಯಂತೆ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನೂ ರಸಗಳನ್ನು ರಸವದಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಒಳಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಎಂಟು ರಸಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲಿ —

ವೀರಾದ್ಭುತ ಕರುಣಾ ಶೃಂ-
ಗಾರ ಭಯಾನಕ ಸರೌದ್ರ ಬೀಭತ್ಸಮಹಾ-|
ಸಾರತರ ಹಾಸ್ಯ ಶಾಂತಾ-
ಧಾರಂ ನವವಿಧವಿಕಲ್ಪಮಾ ರಸಮಾರ್ಗಂ || (೩. ೧೮೯)

ಎಂದು ಒಂಬತ್ತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿ, ಮಿಕ್ಕವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಶಾಂತರಸಕ್ಕೂ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. "ಶಾಂತರಸ"ದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೆನೆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿರುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಜೈನನಾಗಿದ್ದುದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದ್ಭಟನ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಈತನು ಬರೆದನೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಆಧಾರವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವೆಂದರೆ "ಧ್ವನಿ"ಯ ಪ್ರಸ್ತಾವ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದು. ಇದರ ವಿಚಾರ ಮುಂದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ, ಸಾಳ್ವನನ್ನು ಕುರಿತ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನೇ ಹಲವು ವೇಳೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿತಷ್ಟೆ. ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ವಾಕ್ಯಗಳ ಸೊಗಸು ತಪ್ಪದೆ ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಮಾಸಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದು ಕಂದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವಾಗ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥಕ್ಲೇಶಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದ ಬರೆವಣಿಗೆ ಲಲಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದೇ ಒಪ್ಪಬೇಕು.

---

[5] ಮಂಗರಸನ 'ನೇಮಿಜಿನೇಶಸಂಗತಿ', ೧. ೨೨-೪. 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಕವಿಚರಿತೆ', I, ಪು. ೧೩ ನ್ನೂ ನೋಡಿ.

ರಂ. ಶ್ರೀ. ಮುಗಳಿಯವರ 'ಚಂಪುವಿನ ಮೂಲ' (ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ, XXVI. ೧) ಎಂಬ ಲೇಖನದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೂ ನಮ್ಮ ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಭೇದವುಂಟು.

ಇದರ ಅನುವಾದ ರೀತಿಗೆ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. "ಉದಾರಗುಣ" ದ ಲಕ್ಷಣ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ' ದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬಂದಿದೆ—

ಉತ್ಕರ್ಷವಾನ್ ಗುಣಃ ಕಶ್ಚಿದುಕ್ತೇ ಯಸ್ಮಿನ್ ಪ್ರತೀಯತೇ |
ತದುದಾರಾಹ್ವಯಂ ತೇನ ಸನಾಥಾ ಕಾವ್ಯಪದ್ಧತಿಃ || (೧. ೭೬)

'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ' ಕಾರನು ಇದನ್ನೇ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡಿಸುತ್ತಾನೆ—

ಮಿಗೆ ವಸ್ತುಗತಸ್ಥಿತಿಯಂ
ಬಗೆದಗ್ಗಳಮಾಗಿ ಪೇೞ್ದೊಡಕ್ಕುಮುದಾರಂ |
ಬಗೆವೊಡೆ ಕಾವ್ಯದ ಪದವಿಯ
ನೆಗೆೞ್ತೆಗದು ಮೂಲಮದೞಿ ಪಾಂಗಿಂತಕ್ಕುಂ || (೨. ೭೯)

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ದೋಷವಿರಕೂಡದು ಎಂಬುದನ್ನು ದಂಡಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ—

ತದಲ್ಪಮಪಿ ನೋಪೇಕ್ಷ್ಯಂ ಕಾವ್ಯೇ ದುಷ್ಟಂ ಕಥಂಚನ |
ಸ್ಯಾದ್ವಪುಃ ಸುಂದರಮಪಿ ಶ್ವಿತ್ರೇಣೈಕೇನ ದುರ್ಭಗಂ || (೧. ೭)

'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ' ಕಾರನು ಇಲ್ಲಿ ತೊನ್ನಿನ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ತೊರೆದು, ಹೆಣ್ಣಿನ ದುಸ್ಸಹವಾಸದ ಮಾತನ್ನು ಎತ್ತಿ, ವಿಷಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ—

ಗೀತಿಕೆ || ದೋಸಮೇನಾನುಂ ಸ್ವಲ್ಪಮಾದೊಡಂ
ಮಾಸಿಸಿಕ್ಕುರ್ಮಱಂ ಕೃತಿವಧುವಂ |
ಪೇಸದೆ ದುರ್ಜನದೊಳಾದ ಪರಿಚಯಂ
ಮಾಸಿಸಿ ಕಿಡಿಸುವವೊಲೊಪ್ಪುವ ಕುಲವಧುವಂ || (೧. ೧೧೨)

ತಾನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಮನಮುಟ್ಟಿಸಲು 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ' ಕಾರನು ಅಲ್ಲಲ್ಲೆ ಲೋಕಾನುಭವದ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಲಘುಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಾಗುವ ಪದದ ಮುಂದೆ ಒತ್ತಕ್ಷರದಿಂದ ಮೊದಲಾಗುವ ಪದವನ್ನು ಇರಿಸಿ ("ಬರಿಸಿ ಕ್ಷಿತಿಪತಿಯಂ..." ಎಂಬಂತೆ) ರಚನೆಮಾಡಿದರೆ, "ಕೂಸಿನ ತಲೆಯೊಳ್ ಬಿಣ್ಪೊಱೆಯನಿಟ್ಟವೋಲ್ ಅಸುಖಕರಂ" ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು (೨.೬) ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಉಕ್ತಿಗಳು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹಲವಿವೆ.

'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ' ಕಾರನ ಸ್ವತಂತ್ರಶೈಲಿ ಹೇಗಿರುವುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ, ಉಕ್ತಿನಿಪುಣತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗ್ರಂಥಕಾರರ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಡಬಹುದು:

ನೆನೆನೆನೆದು ಪೆಱರ ಮಾತುಗ-
ಳನೆ ನೆಗೞ್ದಿರೆ ಕೃತಿಯೊಳಿಡುವ[ವಂ] ನಗದ ಗುಹಾ- |
ಧ್ವನಿಯವೊಲನರ್ಥವಚನಂ
ತನಗಾಗಿಸಲಱಿಯನುಚಿತವಾಕ್ಚತುರತೆಯಂ ||
ಕುಱಿತಂತು ಪೆಱರ ಬಗೆಯಂ
ತಱಿದಿರೆ ಪೆಱರ್ಗಱಿಪಲಾರ್ಪವಂ ಮಾತಱಿವಂ ||
ಕಿಱಿದಱೊಳೆ ಪಿರಿದುಮರ್ಥಮ-
ನಱಿಪಲ್ ನೆಱೆವಾತನಾತನಿಂದಂ ನಿಪುಣಂ ||
ನುಡಿಯಂ ಛಂದದೊಳೊಂದಿರೆ
ತೊಡರ್ಚಲಱಿವಾತನಾತನಿಂದಂ ಜಾಣಂ |
ತಡೆಯದೆ ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿಗಳ-
ನೊಡರಿಸಲಾರ್ಪಾತನೆಲ್ಲರಿಂದಂ ಬಲ್ಲಂ ||
ಮಾತಱಿವರ್ ಕೆಲಬರ್ ಜಗ-
ತೀತಳಗತಮನುಜರೊಳಗೆ ಮಾತಱಿವವರೊಳ್ |
ನೀತಿವಿದರಮಲಕವಿತಾ-
ನೀತಿಯುತರ್ ಕೆಲರೆ ಪರಮಕವಿವೃಷಭರ್ಕಳ್ || (೧. ೧೪–೧೭)

ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಜನಗಳ ಸಹಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯನಿಪುಣತೆಯನ್ನು ಶ್ಲಾಘಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬೇಕೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ:

ಪದನಱಿದು ನುಡಿಯಲುಂ ನುಡಿ-
ದುದನಱಿದಾರಯಲುಮಾರ್ಪರಾ ನಾಡವರ್ಗಳ್ |
ಚದುರರ್ ನಿಜದಿಂ ಕುಱಿತೋ-
ದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗಪರಿಣತಮತಿಗಳ್ || (೧. ೩೮)

‘ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ’ವು ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಬಳಿಕ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾಹಿನಿ ತುಂಬುಹೊಳೆಯಾಗಿ ಹರಿಯಿತು. ಕ್ರಿ. ಶ. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರ್ಣಯುಗವೆಂದು ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಮ್ಮವರು ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದರೇ ಹೊರತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣವಿವೇಚನೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಕೊಟ್ಟಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೂ ‘ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ’ದಿಂದ ಸುಮಾರು ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಮಾಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡನೆಯ ಕೃತಿಯೇ “ಕರ್ಣಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ ಶಿಕ್ಷಾಚಾರ್ಯ”ನೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯಬಹುದಾದ[6] ನಾಗವರ್ಮನ ‘ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ’.

---

[6] ಈ ಬಿರುದು ವಸ್ತುತಃ ಕೇಶಿರಾಜನಿಗೆ ಇದ್ದಿತು; ಅವನ ‘ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ’ದ ಸಂಧ್ಯಂತ್ಯದ ಗದ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ನಾಗವರ್ಮರು ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ ಎಂಬ ವಿಷಯ ವಾಗಿ ತುಂಬ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಕ್ಕೇ ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಬಹುಮತವಾದ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು.[7] 'ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯನ್ನು ರಚಿಸಿದವನೂ 'ಕಾದಂಬರಿ'ಯನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದವನೂ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ; ಈತನೇ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಗವರ್ಮ; ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆ ಮತ್ತು ೧೧ರ ಆದಿಭಾಗ. ಈ ನಾಗವರ್ಮನೇ ಬೇರೆ, 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ' ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಕರ್ತೃವೇ ಬೇರೆ; ಈ ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಭಾಗ. ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲದೆ 'ಚಂದ್ರಚೂಡಾಮಣಿ ಶತಕ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ನಾಗವರ್ಮನು ಬೇರೆ ಇದ್ದಾನೆ!

ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತನಾದ ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನು ಜಗದೇಕನೆಂಬ ದೊರೆಯ[8] ಬಳಿ "ಕಟಕೋಪಾಧ್ಯಾಯ"ನಾಗಿದ್ದವನು, "ಅಭಿನವಶರ್ವವರ್ಮ"ನೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದ್ದವನು, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಯಾದ ಜನ್ನನಿಗೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಾಗಿದ್ದವನು.

ಛಂದೋವಿಚಿತಿಯಲಂಕೃತಿ
ಸಂದಭಿಧಾನ. ಕೋಶವೆಂಬಿವು ವಾಕ್‌ಶ್ರೀ-|
ಸುಂದರಿಗೆ ರತ್ನಮಂಡನ-
ದಂದದೊಳಿರ್ಪುವು ನಾಗವರ್ಮನ ಕೃತಿಗಳ್ ||

ಎಂದು 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ (ಪದ್ಯ ೯೬೫) ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಛಂದೋವಿಚಿತಿ' ದೊರೆತಿಲ್ಲ;[9] ಅಲಂಕೃತಿಯೆಂಬುದು ಪ್ರಸಕ್ತಕೃತಿಯಾದ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'. "ಅಭಿಧಾನ. ಕೋಶ"ವು[10] ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳ ಕನ್ನಡ ಅರ್ಥ

---

[7] ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳು—ರಾ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯ: 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದ ಪೀಠಿಕೆ, 'ಕವಿಚರಿತೆ', I—ನಾಗವರ್ಮನ ವಿಚಾರ, 'ಕವಿಚರಿತೆ' III—ಅವತರಣಿಕೆ; ಎ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ: 'ಕೆಲವು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಜೀವನ ಕಾಲ ವಿಚಾರ', 'ನಾಗವರ್ಮನ ಕೃತಿಗಳು' (ಪ್ರಬುದ್ಧಕರ್ಣಾಟಕ, XV. ೩); ಟಿ. ಎಸ್. ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ: 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಕಾದಂಬರೀ ಸಂಗ್ರಹ'ದ ಪೀಠಿಕೆ; ಮಂ. ಗೋವಿಂದ ಪೈ: 'ನಾಗವರ್ಮರು ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ?' (ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ, XX. ೧-೨).

[8] ಈತನು ಪಶ್ಚಿಮಚಾಳುಕ್ಯರ ಮೂರನೆಯ ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧೬೩-೧೧೮೪) ಎಂದು ಮಂ. ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.

[9] ಮೊದಲನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನ 'ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯ ಈಚಿನ ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನ 'ಛಂದೋವಿಚಿತಿ'ಯ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ಸೇರಿಹೋಗಿರುವ ಸಂಭವವುಂಟು. (ಎ. ವೆಂಕಟರಾವ್ ಮತ್ತು ಎಚ್. ಶೇಷಯ್ಯಂಗಾರ್: 'ವಸ್ತುಕೋಶ'ದ ಮುನ್ನುಡಿ, ಪು. XII ನೋಡಿ.)

[10] "ಅಭಿಧಾನ, ಕೋಶ" ಎಂಬ ಕಡೆ ಅಕ್ಷರ ಲೋಪವಾಗಿದೆ; ಛಂದಸ್ಸು ಕೆಟ್ಟಿದೆ. "ಅಭಿಧಾ[ವಸ್ತು] ಕೋಶ" ಎಂದು ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾಠವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಪದ್ಯರೂಪದ ನಿಘಂಟು: 'ವಸ್ತುಕೋಶ'ವೆಂದು ಇದರ ಹೆಸರು. ಇವಲ್ಲದೆ, ನಾಗವರ್ಮನು ಸಂಸ್ಕೃತಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಭಾಷಾಭೂಷಣ'ವು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.[11]

'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಸ್ಮೃತಿ, ಕಾವ್ಯಮಲವ್ಯಾವೃತ್ತಿ, ಗುಣವಿವೇಕ, ರೀತಿಕ್ರಮ-ರಸನಿರೂಪಣ, ಕವಿಸಮಯ ಎಂಬ ಐದು ಅಧಿಕರಣಗಳಿವೆ. ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ನಾಗ ವರ್ಮನ ವಿಶೇಷಗುಣ. (ಇದರಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಷಯ ವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಹಾಯವಾಗಿದೆ.) ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಾಗವರ್ಮನು ಸಂಸ್ಕೃತಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಉದಾಹರಣಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವಂತೆ ತೋರಿ ದರೂ ಇಂಥವು ಬಲು ಕಡಮೆ. 'ಶಬ್ದಸ್ಮೃತಿ'ಯಲ್ಲಿ ನಾಗವರ್ಮನು ಕನ್ನಡ ವ್ಯಾಕರಣ ವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ, ಆದರೆ ಸಾಧಾರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ 'ಶಬ್ದಸ್ಮೃತಿ' ಎಂಬ ಅಧಿಕಾರವು 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡರೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರವ್ಯಾಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಕನ್ನಡ ವ್ಯಾಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮೊದಲನೆಯದು; ಇದನ್ನೂ ನಾಗವರ್ಮನ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯಾದ 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಭಾಷಾಭೂಷಣ'ವನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡೇ ಕೇಶಿರಾಜನು

"ಅಭಿಧಾನಕೋಶ" "ಅಭಿಧಾನವಸ್ತುಕೋಶ", "ವಸ್ತುಕೋಶ"—ಹೀಗೆ ಮೂರು ರೂಪ ವಾಗಿ ಗ್ರಂಥದ ಕಾಂಡಾಂತ್ಯದ ಗದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಹೆಸರು ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ.

[11] "ಎನಗನುಕೂಲಮಕ್ಕೆ ಗುಣವರ್ಮನ ಜಾಣ್ನುಡಿ ಪಂಪನಿಂಪು ಪೊನ್ನನ ಬಗೆ ನಾಗವರ್ಮನ ಬಹುಜ್ಞತೆ ರನ್ನನ ಕಾಂತಿ...ಈ ಕವಿಗಳಲ್ತೆ ಜಿನೇಂದ್ರ ಪುರಾಣಕರ್ತೃಗಳ್ ||" ಎಂಬ ಜನ್ನನ 'ಅನಂತನಾಥಪುರಾಣ'ದ ಪದ್ಯದಿಂದ (೧. ೩೫) ನಾಗವರ್ಮನು ಜಿನಪುರಾಣವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಂತೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಈತನು ಜನ್ನನ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಾದ ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ರನ್ನನಿಗಿಂತ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೯೯೩) ಈಚಿನವನಲ್ಲದ ಬೇರೊಬ್ಬ ನಾಗವರ್ಮನನ್ನು ಜನ್ನನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರ ಬಹುದೆ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಒಂದುವೇಳೆ ಹುಟ್ಟಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಂದನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನು ಬಹುಶಃ ಜೈನನಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಬ್ರಹ್ಮಶಿವನ 'ಸಮಯ ಪರೀಕ್ಷೆ'ಯು "ಪೊನ್ನನೆ ಪಂಪನೆ ರಜಕನೆ ರನ್ನನೆ ಕವಿತಾಗುಣೋದಯನೆ ದರ್ಶನ ಸಂಪನ್ನತೆಯೊಳ್ ಕವಿತೆಯೊಳವರನ್ನನೆ ವಿದಿತಾತ್ಮಭಾವನಗ್ಗಳ ದೇವಂ ||" ಎಂಬ ಅಗ್ಗಳಕವಿಸ್ತುತಿಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ (೧. ೩೫) ಉಕ್ತರಾಗಿರುವವರು ದರ್ಶನ ಸಂಪನ್ನರೂ ಜೊತೆಗೆ ಕವಿಗಳೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಕನ್ನಡ ಜೈನಪುರಾಣ ಕರ್ತೃಗಳೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ "ಕವಿತಾಗುಣೋದಯ" ಎಂಬುದು ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನ ಬಿರುದು ('ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದ ಅಧಿಕರಣಾಂತ್ಯದ ಗದ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ). ಹೀಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಶಿವನೂ ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನ ಕಡೆಗೇ ಬೆರಳು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. (ಡಿ. ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್: 'ಪಂಪರಾಮಾಯಣ ಸಂಗ್ರಹ' (೧೯೫೧), ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. XV ನೋಡಿ.)

ತನ್ನ ವಿಸ್ತಾರವಾದ 'ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ'ವನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದು. ವಿಷಯಸಂಗ್ರಹ ಪ್ರಯೋಗಸಂಪತ್ತು — ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಕೇಶಿರಾಜನು ನಾಗವರ್ಮನಿಗೆ ತುಂಬ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಇನ್ನು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ತಿರುಗೋಣ. ನಾಗವರ್ಮನು 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪರಿಚಯ ಅವನಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸಾಧಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೂ,[12] ಅದರ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಅವನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಡೆದಿಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವೂ ಅವನನ್ನು ಸೋಂಕಲಿಲ್ಲ; ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವೆಂದಾದರೂ ಗಣಿಸಿ ಹೆಸರಿಸುವಷ್ಟು ದೂರ ಕೂಡ ಅವನು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಧ್ವನಿಪ್ರತಿಪಾದನೆಮಾಡುವ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವನು ನೋಡಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಗವರ್ಮನಿಗೆ ಪರಿಚಿತರಾಗಿದ್ದವರೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರು:

ವಾಮನನುಂ ರುದ್ರಟನುಂ
ಭಾಮಹನುಂ ದಂಡಿಯುಂ ಮನಂಗೊಳೆ ಪೇೞ್ದಂ |
ತೀ ಮಹಿಗೆ ನೆಗೆೞ್ದ ಪೇೞ್ದಂ
ದಾಮೋದರತನಯನೀ ವಚೋಲಂಕೃತಿಯಂ || (ಪದ್ಯ ೯೬೧)

ಇವರ ಜೊತೆಗೆ ರಾಜಶೇಖರನಿಗೂ ನಾಗವರ್ಮನು ಋಣಿ; ಅವನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, "ಕವಿಸಮಯ"ದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ನಾಗವರ್ಮನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಧಿಕರಣವನ್ನೇ ವಿನಿಯೋಗಿಸಿದನು ![13] — ಈ ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ನಾಗವರ್ಮನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ, ಸಂಯೋಜನ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಾಮನನ ಮತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, "ನಿರತಿಶಯ ಕಾವ್ಯ ಶೋಭಾಕರಂಗಳಾಗಿರ್ಪ ಧರ್ಮಮವು ಗುಣಮಕ್ಕುಂ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (ಪದ್ಯ ೪೯೯); ಆದರೆ, ಸಂಶ್ಲಿಷ್ಟ (=ಶ್ಲೇಷ), ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿ ಮಧುರ ಮೊದಲಾದ ಈ ಹತ್ತು ಗುಣಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ದಂಡಿಯ ಮತದ ಮೇರೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; ಇವು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಿಯತವೆಂದೂ ಉತ್ತರಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ವಿಪರ್ಯಯ ಹೊಂದುವುವೆಂದೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಬಳಿಕ "ವೈದರ್ಭಗೌಡ ಮಾರ್ಗ ವಿಭೇದಂ ಬಗೆವೊಡೆ ಗತಾನುಗತಿಕಂ" ಎಂದು ಭಾಮಹನ ಉಕ್ತಿಗೆ ಹೊಳಲುಗೊಟ್ಟರೂ, "ಒಲ್ದು ಆದರಿಪರ್ ಕೆಲಬರ್" ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (ಪದ್ಯ ೫೨೨). ಆ ಮುಂದೆ ಗುಣವಿವೇಕಾಧಿಕರಣದಲ್ಲಿಯೇ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳ ವಿಚಾರವೂ ಬರುತ್ತದೆ.

---

[12] "ಇವು ನಿಯತಂ ದಕ್ಷಿಣದೇಶವರ್ತಿ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದೊಳ್ ನೆಗೞ್ಗುಂ..." ಎಂಬ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ (೫೨೧) 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದ ಪರಾಮರ್ಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ.

[13] ಹೇಮಚಂದ್ರನು 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ವನ್ನು ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೪೦ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. P. V. Kane : *History of Sanskrit Poetics* (೧೯೫೦ರ ಮುದ್ರಣ, ಪು. ೨೭೯ ನೋಡಿ.) ಇವನಿಂದ ನಾಗವರ್ಮನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದಿರುವ ಸಂಭವ ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಇಲ್ಲಿ ನಾಗವರ್ಮನು ರುದ್ರಟನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವ, ಉಪಮೆ, ಶ್ಲೇಷ, ಅತಿಶಯ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿ, ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರುದ್ರಟನಂತೆಯೇ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ರೀತಿಕ್ರಮ ರಸನಿರೂಪಣೆಯೆಂಬ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧಿಕರಣವು ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದರಲ್ಲಿ " ಪದರಚನಾತಿಶಯಂ ರೀತಿ " ಎಂದು (ಪದ್ಯ ೭೮೧) ನಾಗವರ್ಮನು ವಾಮನನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರೀತಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ, ವೈದರ್ಭ, ಗೌಡ, ಪಾಂಚಾಲ ಎಂದು ರೀತಿಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವಾಗ ರುದ್ರಟನ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಸಮಾಸಪ್ರಾಚುರ್ಯ, ಗುಣಗುಂಫನ, ರಸದೃಷ್ಟಿ ಈ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾನ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಮತದಂತೆ ರೀತಿಗಳು ಮೂರು ಮಾತ್ರ; ರುದ್ರಟನು ಹೇಳುವ ಲಾಟೀಯಾ ಎಂಬುದರ ಹೆಸರು ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಭಾವಂ ವಿಭಾವಮೆಸೆವನು-
ಭಾವಂ ಸಂಚಾರಿಭಾವಮೆಂದಿಂತಿವಱಿಂ-
ದಾವಿಷ್ಕೃತಮಕ್ಕುಂ ರಸ-
ಮಾವುದುಮೆಂದಱಿಗೆ ಭರತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ರಮದಿಂ || (ಪದ್ಯ ೭೯೮)

ಎಂದು ನಾಗವರ್ಮನು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ, (ಸ್ಥಾಯಿ) ಭಾವವನ್ನೂ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹೆಸರಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರಸಗಳು " ಎಂಟೆ ವಲಂ " ಎಂದು (ಪದ್ಯ ೭೯೩) ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ, ಅದ್ಭುತ ರಸವಾದ ಬಳಿಕ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ:

ಸಮಭಾವಪ್ರಭವಂ ಶಾಂ-
ತಮಕ್ಕುಮಂತಾ ಸಮತ್ವಮುಂ[14] ವರ್ತಿಸುಗುಂ |
ಸಮನಿಸಿ ಸಮ್ಯಗ್ಜ್ಞಾನಂ
ತಮಮುಂ ರಾಗಮುಮನಲೆದು ತೊಲಗಿಸೆ ಮನದಿಂ || (ಪದ್ಯ ೮೨೮)

ಈ ಲಕ್ಷಣ ರುದ್ರಟನದನ್ನು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧಿಕರಣದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಬರುವ,

ರೀತಿ ವಿನೂತ ವಸ್ತುಕೃತಿ[15] ಗೊಪ್ಪುವ ಮೆಯ್ ರಸಭಾವವೃತ್ತಿನಿ-
ರ್ಣೀತಿಯೆ ಜೀವಮಂತದಱಿನನ್ವಿತನಪ್ಪ ಕವೀಶ್ವರಂ ಬುಧ-|
ವ್ರಾತಮೊಱಲ್ದು ಬಿಚ್ಚಟಿಸಿ ನಚ್ಚುವಳಂಕೃತಿ ಕೂಡದಿರ್ದೊಡಂ
ರೀತಿಯೊಳೊಂದೆ ಪೇೞ್ವುದು ರಸಂ ಬಿಡೆ ಬಂಧುರಕಾವ್ಯಬಂಧಮಂ || (ಪದ್ಯ ೭೮೦)

---

14 ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾಠವು " [ಶ] ಮಭಾವ. . .[ಶ] ಮತ್ವಮುಂ ''—ಎಂದು ಇರಬೇಕಲ್ಲವೆ ?

15 '' ವಸ್ತುಕೃತಿ '' ಎಂದರೆ ಸವಿಸ್ತರವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ: '' ವಸ್ತುಕಾವ್ಯ '', '' ವಸ್ತುಕ '' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದೂ ಇದೇ ಆಗಿರಬೇಕು.

ಎಂಬ ಪದ್ಯವು 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದ ಉಪದೇಶಸಾರ. ರೀತಿ ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ, ರಸ ಅದರ ಜೀವ — ಇದೇ ಈ ಉಕ್ತಿಯ ತಿರುಳು. "ರೀತಿ", "ರಸ" ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಆಧುನಿಕರು ಕೂಡ ನಾಗವರ್ಮನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ವಾಮನನು "ರೀತಿ ಕಾವ್ಯದ **ಆತ್ಮ**" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾಗವರ್ಮನು ಅಂಗೀಕರಿಸದೆ, ಅದು ಕಾವ್ಯದ **ಶರೀರ** ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟದ್ದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೇ ಅವನ ಕಾಣಿಕೆಯೆನ್ನಬಹುದು; ಅವನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಯಾರೂ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಪರಮಪ್ರಿಯವೆಂದೂ ಅವುಗಳನ್ನೇ ಅವರು ನೆಚ್ಚಿ ಕೊಂಡಾಡುವರೆಂದೂ ನಾಗವರ್ಮನು ಬಲ್ಲನು; ಅವರ ಆ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವನು ಇಲ್ಲಿ ಟೀಕಿಸಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಡದೆ, ರೀತಿಯ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ರಸವು ಉಕ್ಕುವಂತೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದು ನಾಗವರ್ಮನ ಸದುಪದೇಶ.

'ಉದಯಾದಿತ್ಯಾಲಂಕಾರ'ವು ೭೨ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪುಟ್ಟ ಗ್ರಂಥ. ಇದನ್ನು ಬರೆದ ಉದಯಾದಿತ್ಯನು ಒಬ್ಬ ದೊರೆ. ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸುಮಾರು ೧೧೫೦ ಆಗಿರಬಹುದೆಂದು 'ಕವಿಚರಿತೆ'ಕಾರರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ.[16] ಉದಯಾದಿತ್ಯನು 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ಕಾರನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವನೋ ಈಚೆಯವನೋ ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಬಹುಶಃ ಈಚೆಯವನೇ ಆಗಿರಬಹುದು.

ಉದಯಾದಿತ್ಯನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನೂತನ ವಿಷಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ದಂಡಿಯನ್ನೇ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ರೀತಿ"ಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ರುದ್ರಟನ ಮತವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ವೈದರ್ಭ, ಪಾಂಚಾಲ, ಗೌಡ ಎಂದು ನಾಗವರ್ಮನಂತೆಯೇ ಇವನೂ ಮೂರಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕನ್ನಡದೊಳ್ ಚಂಪೂಕೃತಿ
ಸನ್ನುತಶರವಚನಕಾವ್ಯಮೆನಿಕುಂ ಚತ್ತಾ- |
ಣಂ ನೆಱೆ ವೈದಂಡಕನೆನೆ
ಸನ್ನುತಿಯಂ ಸರ್ಗಬಂಧಕೃತಿ ತಳೆದಿರ್ಕುಂ || (ಪದ್ಯ ೬)

ಕಿವಿಯಂ ಜಕ್ಕುಲಿಪಂತೆ ನುಣ್ಪಡರ್ದ ಶಬ್ದಂ ಶಬ್ದಸಂದರ್ಭದೊಳ್
ಸವಿಯಂ ಮುಂದಿಡುವರ್ಥಮರ್ಥದೊಳೊಡಂಬಟ್ಟೊಳ್ಪನೋರಂತೆ ಬೀ- |
ಱುವ ಭಾವಂ ಸಲೆ ಭಾವದಿಂದೊದವಿ ಚಿತ್ತಂ ಕೂಡೆ ತೇಂಕಾಡೆ ಪೊ-
ಣ್ಮುವ ನಾನಾರಸಮಿರ್ಪ ವಸ್ತುಕೃತಿಯಂ ಪೇಳ್ದಗ್ಗಳಂ ಮೆಚ್ಚಿಪಂ ||

ಎಂಬ ಅಗ್ಗಳನ 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭಪುರಾಣ'ದ ಪದ್ಯವನ್ನು (೧. ೫೧) "ವಸ್ತುಕೃತಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಇದರ ಕಡೆ ನನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಎಳೆದವರು ಡಿ. ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು.

16 'ಕವಿಚರಿತೆ', I, ಪು. ೧೬೦.

ಎಂಬ ಪದ್ಯವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಇವನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಚಂಪೂಜಾತಿ ರೂಢಮೂಲವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಇದರಿಂದ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಯಾದಿತ್ಯನಿಂದ ಈಚೆಯ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಯಾರೂ ಚತ್ತಾಣ ಬೆದಂಡೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ.

ಕವಿಕಾಮದೇವನ 'ಶೃಂಗಾರರತ್ನಾಕರ'ವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಸವಿಷಯವನ್ನು, ಅದರಲ್ಲೂ ಶೃಂಗಾರರಸದ ವಿಷಯವನ್ನು, ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರ ಪ್ರಭೇದಗಳು, ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು ಮೊದಲಾದ ಪರಿಕರಗಳೊಡನೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮೊಥಲನೆಯದು; 'ರಸವಿವೇಕ' ಎಂಬುದು ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು. ಇದರಲ್ಲಿ ನವರಸ ವ್ಯಾವರ್ಣನ, ಭಾವಭೇದನಿರ್ಣಯ, ನಾಯಕನಾಯಿಕಾವಿಕಲ್ಪವಿಸ್ತರ, ಸಖಸಖೀಸಂಭೋಗ ವಿಪ್ರಲಂಭಪ್ರಮಾವಿಸ್ತರ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪರಿಚ್ಛೇದಗಳಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕವಿಕಾಮನಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾದವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಸ್ತುತಿಯೂ ಬಂದಿದೆ. ಅವನಿಗೆ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಪದ್ಯರಚನೆಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದಿತಂತೆ. "ಜಗದೊಳ್ ಸನ್ನಿದಮಾದ ನಾಟ್ನುಡಿಗಳಂ ಛಂದಕ್ಕೆ ಬರ್ಪಂತು ನೆಟ್ಟಗೆ ಮಾತಾಡುವ ಬಲ್ಮೆ ಚಿತ್ತದೊಳೊ ಱಲ್ದಿರ್ದರ್ಥಮಂ ಕೂಡೆ ನಾಲಗೆಯಿಂ ರಂಜಿಸುವೊಂದು ಬಿನ್ನಣಂ" ತನಗೆ ಅನನ್ಯಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಇದ್ದಿತೆಂದು ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ (೧.೯). 'ಶೃಂಗಾರರತ್ನಾಕರ'ದ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸುಮಾರು ೧೨೦೦ ಆಗಿರಬಹುದು; ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವರ್ಷ ಹಿಂದೆಯೋ ಇದು ರಚಿತವಾಗಿರುವುದೂ ಅಸಂಭವವಲ್ಲ.[17] 'ಶೃಂಗಾರರತ್ನಾಕರ'ದ ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳು 'ಸೂಕ್ತಿಸುಧಾರ್ಣವ'ದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೨೪೦) ಉದ್ಧೃತವಾಗಿವೆ.

ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಗ್ರಂಥಕಾರರೆಂದು ಕವಿಕಾಮನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ (೧.೧೫) ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತರಾದ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ; ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನೇ ಮೊದಲಾದ ಕಾಮಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಣೇತರ ಹೆಸರುಗಳೇ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅವರಿಂದ "ನೆಗಟ್ತೆವಡೆದೀ ಶೃಂಗಾರಂ ಈಗಳ್ ಕರಂ ದೊರೆವೆತ್ತತ್ತು ಎನೆ ಬೇಜಿ಼ ವಿಸ್ತರಿಸಿದಂ ಶೃಂಗಾರ ರತ್ನಾಕರಂ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ತನ್ನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆಯುಂಟೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುವ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಲಕ್ಷಣಾಂಶಗಳಿವೆ:

........ಚಿತ್ತದಿಂ ಕಾ-
ಱ್ಪುದು ಭಾವಂ ಭಾವದಿಂ ಪುಟ್ಟುಗುಮೊದವಿ ರಸಂಗಳ್ ರಸವ್ಯಕ್ತಿಯಂ ಮಾ- |
ಱ್ಪುದು ವಕ್ತ್ರಂ ವಕ್ತ್ರವಿಕ್ಷೇಪಣವಿಳಸನದಿಂದೀಗಳಿಂತೀ ರಸಂ ಪು-
ಟ್ಟಿದುದೆಂಬೀ ಭೇದಮಂ ಭಾವಿಸುವುದು ಕವಿಕಾಮೋಕ್ತಿಯಿಂದಿಂಗಿತಜ್ಞರ್ || (೧. ೨೮)

ಇಂಥ ರಸ ಹುಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ಮುಖದ ಚಲನೆ, ವಿಲಾಸ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಕವಿಕಾಮನು ಹೇಳಿ, ರಸಾನುಭವದ ಬಾಹ್ಯಚಿಹ್ನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪುರಸ್ಕಾರ ಕೊಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, "ಭಾವದಿಂ ಪುಟ್ಟುಗುಂ ಒದವಿ ರಸಂಗಳ್," "ಮುದಮಂ ಭಾವಿಸೆ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಸಮಸಂದಾರಾಗದಿಂದೆಯ್ದೆ

---

[17] ಕವಿಕಾಮನು 'ಸ್ತನಶತಕ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದನಂತೆ.

ಪುಟ್ಟಿದ ವಕ್ತ್ರಾಬ್ಜವಿಕಾಸಮಂತದೆ ವಲಂ ಶೃಂಗಾರು..." (೧.೩೦) ಈ ಮೊದಲಾದ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ, ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರ ಭಾವವು ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಅವರ ಮುಖಚರ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಕಾರ್ಯವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೋಚರವಾದಾಗ ರಸವು ಉಂಟಾಗುವುದೆಂದು ಕವಿಕಾಮನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ಲೊಲ್ಲಟನ ಮತದ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆಂದು ಬೇರೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕವಿಕಾಮನು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರೂ, ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಸರಿಸಿ ಕೂಡ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಇದರಮೇಲೆ ಅವನು ಶೃಂಗಾರರಸದಲ್ಲಿ ವಾಗ್ವೃತ್ತಿ, ನೈಪಥ್ಯ (ಅಥವಾ ರೂಪ), ಕ್ರಿಯಾ, ಸಂಕೀರ್ಣ, ವ್ಯಸ್ತ ಎಂದು ಐದು ಬಗೆಗಳನ್ನೂ ಮಿಕ್ಕ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮೂರು ಬಗೆಗಳನ್ನೂ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಾಗ್ವೃತ್ತಿ, ರೂಪ, ಕ್ರಿಯಾ ಎಂದರೆ ಆಯಾ ಅಂಶಗಳೇ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದು; ಸಂಕೀರ್ಣ ಎಂದರೆ ಇವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಿರುವುದು; ವ್ಯಸ್ತವೆಂದರೆ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ, ರೌದ್ರ ಮೊದಲಾದ ಬೇರೆಬೇರೆ ರಸಗಳು ಬೆರೆದಿರುವುದು.[18] ಈ ಬಗೆಯ ವಿಭಾಗವು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಕವಿಕಾಮನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಮೇಲಿನ ಟೀಕೆಯಾಗಿ ಸಾಳ್ವನು 'ರಸರತ್ನಾಕರ' ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಟ್ಟರೆ ಸಾಕು:

"ವಾಗ್ವೃತ್ತಿಶೃಂಗಾರಮೆಂದೊಡೆ ಅನುಭಾವಂ; ವಸ್ತ್ರಭೂಷಣ ಗಂಧಮಾಲ್ಯಾನುಲೇಪನ ರೂಪನೇಪಥ್ಯಶೃಂಗಾರಮೆಂದೊಡೆ ಉದ್ದೀಪನವಿಭಾವಂ; ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕಶೃಂಗಾರಮೆಂದೊಡೆ ಅದುವುಂ ಅನುಭಾವಂ; ಸಂಕೀರ್ಣಶೃಂಗಾರಮೆಂದೊಡೆ ಅದು ವಿಭಾವಾನುಭಾವಂಗಳ ನೆರವಿ; ವ್ಯಸ್ತ ಶೃಂಗಾರಮೆಂದೊಡೆ ಅದು ರಸಸಂಕರಂ. ವಿಭಾವಾನುಭಾವಂಗಳನೆ ಈ ಪೆಸರಿಂದೆಂದೊಡೆ ಅವುಂ ತಾವನಂತಕಂಗಳ್ ಇನಿತಱಿಂ ನೆಱೆಯವು. ಅಲ್ಲ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ್ ಆ ರಸಪೋಷಕಂಗಳಲ್ಲದೆ ತಾವೆ ರಸಂಗಳಲ್ತು. ಮಿಕ್ಕ ರಸಂಗಳ್ ವಾಗ್ರೂಪಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕಮೆಂದು ಮೂಱುಂದೆಱನೆಂದೊಡೆ ಅವು ವಿಭಾವಾನುಭಾವಂಗಳ್. ಅಲ್ಲದೆ ಪಿಂತೆ ಪೇೞ್ದ ಆಚಾರ್ಯರಾರುಂ ಇಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದುದಿಲ್ಲಂ" ('ರಸರತ್ನಾಕರ', ಪು. ೩೩).

ಕವಿಕಾಮನು ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳನ್ನು ಹೇಳದಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ವಾಕ್‌ನೇಪಥ್ಯ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವೆಂದು ರಸಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಕವಿಕಾಮನ ಬರೆವಣಿಗೆಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ "ಅದ್ಭುತಶೃಂಗಾರ"ದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಹುದು. ಅವನ ಅತಿಶಯವಾದ ಅವಧಾನ ಶಕ್ತಿಗೆ ಬೆರಗುಗೊಂಡ ಪ್ರೇಯಸಿಯ ಉಕ್ತಿ ಇದೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು:

---

18 ವ್ಯಸ್ತಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಕವಿಕಾಮನು ಕೊಡುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಬಂದಿದೆಯೆನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, "ಹಾಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರ"ದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯರಸವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರವು ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿದೆ.

ಎಸಕಂಬೆತ್ತ ಮತಿಪ್ರಕಾಶಮದನಿನ್ನೇನೆಂದಪೆಂ ಚೇಟಿ ನಾ-
ಲ್ದಿಸೆಯೊಳ್ ನಾಲ್ವರ ಕಂಠದೊಳ್ ಬರೆಯೆ ಕಬ್ಬಂಬೇಟ್ವಿನೊಲ್ದತ್ತಲಾ-|
ಡಿಸುವಂ ನೆತ್ತಮನಿತ್ತಲೋದಿದೊಡೆ ತಪ್ಪಂ ಪೇೞ್ದಿದಂ ತಿರ್ದಿಯಾ-
ಲಿಸುವಂ ಗೀತಮನೆನ್ನುಮಂ ನಗಿಸುವಂ ಶೃಂಗಾರರತ್ನಾಕರಂ || (೧. ೫೮)

ದಂಡಿಯ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ವು ಆದಿಯಿಂದಲೂ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆಯೆಂದೂ, ಅದನ್ನು ಅವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂದೂ ಈಗಾಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ದಂಡಿ ದಕ್ಷಿಣದೇಶದವನಾಗಿದ್ದುದೂ ಅವನ "ಪದ ಲಾಲಿತ್ಯ"ವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು.[19] ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೫೦೦ ರಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾಧವನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಯಾರೂ "ದಂಡ್ಯಲಂಕಾರ"ವನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾಧವನು ಹಿರಿಯೂರ ಪ್ರಭುವಾಗಿದ್ದಂತೆಯೂ ಭರತಶಾಸ್ತ್ರ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರ, ವ್ಯಾಕರಣ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತನಾಗಿದ್ದಂತೆಯೂ ಅವನ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಈತನ ಕೃತಿಯಾದ 'ಮಾಧವಾಲಂಕಾರ'ದಲ್ಲಿ[20] ಮೂರು ಪರಿಚ್ಛೇದಗಳಿವೆ; ಇದರಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ವನ್ನು ಒಟ್ಟಿನಮೇಲೆ ಲಲಿತವಾದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ತೆಗೆದು ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ:

ಪದದಿಂದೆ ಶಬ್ದದೀಪಂ
ವಿದಿತಂ ಬೆಳಗದೊಡೆ ಸಕಲಲೋಕನಿವಾಸಂ |
ಪುದಿಯುದದೇಂ ಮಾಣ್ಬುದೆ ಕೇಳ್
ಪೊದಳ್ದಜ್ಞಾನಾಂಧಕಾರದಿಂದನವರತಂ || (೧. ೨೦) (='ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ', ೧. ೩)

ಕನ್ನಡ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನನ್ನೂ ನಾಗವರ್ಮನನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದೆ ಬಂದರೆ ಸಾಳ್ವನೇ ಪ್ರಮುಖವ್ಯಕ್ತಿ. ಆ ಇಬ್ಬರೂ ಉಪಲಭ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ, ಅವುಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಚಾರ

[19] ದಂಡಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯರು ಕನ್ನಡಿಗರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ 'ದಂಡಿಯಲಂಕಾರಂ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವಿದೆ (ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನ). ಅಲ್ಲದೆ, ಇನ್ನೂ ದಕ್ಷಿಣದ ಸಿಂಹಳದ್ವೀಪ ಕೂಡ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಹಿಂದೆಯೇ ಒಳಗಾಗಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಸಿಯ-ಬಸ್-ಲಕರ' (='ಸ್ವಭಾಷಾಲಂಕಾರ') ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಸಿಂಘಳಿ ಭಾಷೆಯ ಗ್ರಂಥವು ಪ್ರಥಮ ನಿದರ್ಶನ. ಇದರ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸುಮಾರು ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗ. ಇದು 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಭಾಷಾಂತರವಲ್ಲ; ಅದರ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೊಡನೆ ರಚಿತವಾದ ರೂಪಾಂತರ. (ಈ ಸಿಂಘಳಿ ಗ್ರಂಥದ ವಿಷಯುವನ್ನು ನನಗೆ ತಿಳಿಸಿದವರು ಸಿಂಹಳಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಶ್ರೀ ಎ. ಎಸ್. ಕುಲಸೂರಿಯ ಅವರು.)

[20] ಪರಿಚ್ಛೇದಾಂತ್ಯದ ಗದ್ಯಗಳಲ್ಲ ''ಮಾಧವಪ್ರಣೀತಾಲಂಕಾರನಿದಾನ'', ''ಮಾಧವಪ್ರಣೀತಾಲಂಕಾರ'' ಎಂದು ಇದರ ಹೆಸರು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಗ್ರಂಥ ಮುದ್ರಿತವಾಗಿಲ್ಲ (೧೯೬೦).

ಪರತೆಯಿಂದ ಸಂಯೋಜಿಸಿ, ಗಣ್ಯವೂ ಉಪಯುಕ್ತವೂ ಆದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದ ಧ್ವನಿ ತತ್ತ್ವವಾಗಲಿ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿರಹಸ್ಯವಾಗಲಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಸಾಳ್ವನು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನವರಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರಮತಿಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ, 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವನ್ನೂ 'ಅಭಿನವ ಭಾರತಿ'ಯನ್ನೂ ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದನೆಂದು ಭಾವಿಸಲು ನಿದರ್ಶನಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ರಸಧ್ವನಿಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಶದವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ, ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬೆಳಸಿದ ಯಶಸ್ಸು ಅವನಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಿಂದ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ಕ್ಕೆ ಬರಲು ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳು ಸಂದರೆ ಆ ಮುಂದೆ 'ರಸರತ್ನಾಕರ' 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ಗಳನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತೆ ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳು ಹಿಡಿದವು!

ಸಾಳ್ವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸುಮಾರು ೧೫೫೦. ಇವನು 'ಸಾಳ್ವಭಾರತ' ವೆಂಬ ಷಟ್ಪದೀಕಾವ್ಯವನ್ನೂ 'ವೈದ್ಯಸಾಂಗತ್ಯ'ವನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇವನ ಹೆಸರಾದ ಕೃತಿ 'ರಸರತ್ನಾಕರ.' ಇದರಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಪ್ರಪಂಚವಿವರಣಂ, ನವರಸಪ್ರಪಂಚವಿವರಣಂ, ನಾಯಕನಾಯಿಕಾವಿವರಣಂ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವವಿವರಣಂ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕರಣಗಳಿವೆ. ಪ್ರಕರಣಗಳ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಅವುಗಳ ವಿಷಯವ್ಯಾಪ್ತಿಯೇನೆಂಬುದು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಳ್ವನು ಎಲ್ಲ ರಸಗಳನ್ನೂ ರಸಾಭಾಸ ಭಾವಾಭಾಸಾದಿಗಳನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೂ ಮಿಕ್ಕ ಅನೇಕ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಂತೆ — ತನಗೆ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಕಾಮನಂತೆ — ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟು, ಆ ರಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಆಲಂಬನಗುಣ, ಚೇಷ್ಟೆ, ಅಲಂಕಾರ, ತಟಸ್ಥ ಎಂಬ ಉದ್ದೀಪನ ಚತುಷ್ಟಯದ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಮಾನ, ಈರ್ಷ್ಯೆ ಮೊದಲಾದ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ, ಚಕ್ಷುಃಪ್ರೀತಿ ಚಿಂತೆ ಮೊದಲಾದ ದಶಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ; ನಾಯಕನಾಯಿಕೆಯರ ಬಗೆಗಳನ್ನೂ, ಕಡೆಗೆ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ, ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಶೃಂಗಾರರಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನೂ ಪಟ್ಟಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟು ಸುಮ್ಮನಾಗದೆ, ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ "ವಿಚಾರ"ವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿರುವುದು ಸಾಳ್ವನ ಅಭಿನಂದನೀಯವಾದ ಗುಣ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ (ಪು. ೩-೫), ಸ್ಥಾಯಿವ್ಯಭಿಚಾರಿ ವಿವೇಕ (ಪು. ೫೦-೫೨) ಇವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅವನು ಹೇಮಚಂದ್ರನ 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಂಬುದೂ ನಿಜ.[21] ಆದರೆ ಹೇಮಚಂದ್ರನೊಬ್ಬನ ಅವಲಂಬನದಿಂದಲೇ ಸಾಳ್ವನು ತೃಪ್ತನಾಗಿಲ್ಲ;

"ಆನಾರ್ಯರೆಂದೆ ತಿಳಿದವ್ಯ-
ತಾನಂದಿಯ ರುದ್ರಭಟ್ಟನಾ ಕೆಬಿದಿಂ ವಿ-|

[21] ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಉಕ್ತಿಗಳಿಗೆ 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ' ಆಧಾರ.

ದ್ಯಾನಾಥ ಹೇಮಚಂದ್ರರ
ಭೂನುತಮಾರ್ಗಾದಿಯಿಂದಮಂ ವಿರಚಿಸಿದೆಂ ||

ಇಂತು ನಾಗವರ್ಮ ಕವಿಕಾಮಾದಿಗಳ ಮಾರ್ಗದಿಂ ರಸಭಾವಾಭಾಸಂಗಳನೆಲ್ಲಾ ವಿದ್ವತ್ಸಭೆಗಮುಭಯಭಾಷೆಗವಿಷ್ಟಮಪ್ಪಂತು ಕನ್ನಡಿಸಿದೆಂ '' (ಪು. ೨)

ಎಂದು ಗ್ರಂಥಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವನ ಜೊತೆಗೆ ಇತರ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಿಗೂ ತನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಉಪಯೋಗಪಡೆದಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವರ ಹೆಸರೆತ್ತಿಯೂ ಎತ್ತದೆಯೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಮಾಡಿರುವುದೂ ಉಂಟು.

ಈ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಲ್ಲಿ ಅಮೃತಾನಂದನು (ಅಥವಾ ಅಮೃತಾನಂದಯೋಗಿ) 'ಅಲಂಕಾರ ಸಂಗ್ರಹ' ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ; ಈತನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.[22] ಅಮೃತಾನಂದನ ಗ್ರಂಥವನ್ನು 'ಅಮೃತಾನಂದೀಯ'ವೆಂದೂ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದುಂಟು. ರುದ್ರಭಟ್ಟನು 'ರಸಕಲಿಕೆ'ಯ ಕರ್ತೃ; "ಮತ್ತಂ ರುದ್ರಭಟ್ಟನ ರಸಕಳಿಕೆಯ ಪದ್ಧತಿಯಿಂ ಶೃಂಗಾರೋದ್ದೀಪನಂ ಚತುಷ್ಕಮಾದುದು" ಎಂದು ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರನ್ನೂ ಒಂದು ಕಡೆ (ಪು. ೧೧) ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಯಾವ ರುದ್ರಭಟ್ಟನನ್ನು ಸಾಳ್ವನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.[23] ವಿದ್ಯಾನಾಥನ ಗ್ರಂಥವಂತೂ 'ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ'.

ಕನ್ನಡದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಳ್ವನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕವಿಕಾಮನ 'ಶೃಂಗಾರರತ್ನಾಕರ'ಕ್ಕೆ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ; ಅಲ್ಲಿಂದ ಕೆಲವು ಸೂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿಕಾಮನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಟೀಕಿಸಿರುವುದೂ

---

[22] ಮನ್ನ (ಅಥವಾ ಮನ್ವ, ಮನ್ಮ) ನೆಂಬ ರಾಜನು ಒಮ್ಮೆ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಅಮೃತಾನಂದ ಕವೀಶ್ವರನನ್ನು,

ವರ್ಣಶುದ್ಧಿಂ ವಾಕ್ಯಶುದ್ಧಿಂ ರಸಾನ್ ಭಾವಾನನಂತರಂ |
ನೇತೃಭೇದಾನಲಂಕಾರಾನ್ ದೋಷಾನಪಿ ಚ ತದ್ಗುಣಾನ್ ||
ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಾನ್ ರೂಪಕೋಪರೂಪಕಾಣಾಂ ಭಿದಾ ಅಪಿ |
ಚಾಟುಪ್ರಬಂಧಭೇದಾಂಶ್ಚ ಸಂಕೀರ್ಣಾಂಸ್ತತ್ರ ತತ್ರ ತು ||
ಸಂಚಿತ್ಯೈಕತ್ರ ಕಥಯ ಸೌಕರ್ಯಾಯ ಸತಾಮಿತಿ || (೧. ೭ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ)

—ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹಲವು ಕಡೆಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಗ್ರಂಥರಚನೆಮಾಡುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸಿದನಂತೆ. ಅಮೃತಾನಂದನು ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಈ ಮನ್ನಭೂಪತಿಯ ಸ್ತುತಿಪರವಾದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

[23] ಹಿಂದೆ ಪುಟ ೨೭ ರಲ್ಲಿ ೨೭ ನೆಯ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ನೋಡಿ.

ಉಂಟು.[24] ಉದಾಹರಣೆಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ರಚಿಸದೆ, ನಾಗವರ್ಮ ನಂತೆ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಮನೋಹರ ವಾಗಿವೆ. ಸಾಳ್ವನು ತನ್ನ 'ಭಾರತ' ವನ್ನು ನಡುಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ, 'ರಸರತ್ನಾಕರ' ದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರವೃತ್ತಿ ವಿಚಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದು, ವೃತ್ತಕಂದಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉದಾಹರಿಸಿರುವುದು ವಿಚಾರಾರ್ಹ ವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯಸಂಜೀವನ' ವೆಂಬ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವಿದ್ದಂತೆ ಸಾಳ್ವನ ಉಕ್ತಿಯಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ (ಪು. ೪೯); ಇದರ ಕರ್ತೃವಿನ ಹೆಸರು ಗಣೇಶ್ವರಾಗ್ನಿ.[25] ರಸಗಳ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾ ಸಾಳ್ವನು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರನ್ನು ಎತ್ತಿ, ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ, ಆದರಿಂದ ಎರಡು ಸೂತ್ರಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿ ದ್ದಾನೆ. ಈ ಹೆಸರಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನಾಗಲಿ ಅವನ ಕೃತಿಯಾಗಲಿ ಇದ್ದುದಕ್ಕೆ ಸಾಳ್ವನ ಹೇಳಿಕೆಯೋ ಏಕಮಾತ್ರ ಸಾಕ್ಷಿ. ವಿರಳವಾದ ಕನ್ನಡ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಈತನನ್ನು ಸೇರಿಸಲು ಸಾಳ್ವನಿಂದ ಆಗಿರುವ ಉಪಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಅವನಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞರಾಗಿರಬೇಕಾಗಿದೆ.

'ರಸರತ್ನಾಕರ' ದಲ್ಲಿ ಸಾಳ್ವನು ಹೇಳಿರುವುದೆಲ್ಲವೂ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಸಮ್ಮತವೆನ್ನಲಾಗು ವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, "ಭಾವದೆ ಪುಟ್ಟಿದ ರಸಮಂ ಭಾವುಕರದನಱಿದುಸವಿವುದೇ ಅನುಭಾವಂ" ಎಂಬಲ್ಲಿ (ಸೂತ್ರ ೪) "ಅನುಭಾವ" ದ ಲಕ್ಷಣವು ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ ಯೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ.[26] ಹಾಗೆಯೇ, ಸಾಳ್ವನು "ಆ ರಸಂಗಳನಭಿನಯಿ ಪನೊಳಂ ಸಭ್ಯರೊಳಂ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಕ್ಕುಂ" (ಪು. ೭) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ನಟನಿಗೆ ರಸಾನುಭವ ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಸಾಮಾನ್ಯಾಭಿಪ್ರಾಯ.[27] ಒಂದೊಂದು ಕಡೆ ಸಾಳ್ವನ ಮಾತು ನಾವು ಕೋರುವಷ್ಟು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಅನ್ನಿಸ ಬಹುದು. ಆದರೂ, ಗ್ರಾಹ್ಯವೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಹಲವು ಉಕ್ತಿಗಳು ಸಾಳ್ವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲುಂಟು. ನಾವು ಹಿಂದೆಯೇ[28] ಉದಾಹರಿಸಿರುವ "ಸಮಾಸೋಕ್ತಿ ಅರ್ಥಾಂತ

---

[24] ಹಿಂದೆ ಪುಟ ೨೫೫ನ್ನು ನೋಡಿ.

[25] 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ದ ಸಂಪಾದಕರು "ಗಣೇಶ್ವರಾದಿನಿಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಸಂಜೀವನದಲ್ಲಿ........" ಎಂಬ ಪಾಠವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ, ಹಸ್ತಲಿಖಿತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ "ಗಣೇಶ್ವರಾಜ್ಞ, ಗಣೇಶ್ವರಾಗ್ನಿ ಎಂಬ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳುಂಟು, ಗಣೇಶ್ವರಗಣಿ ಎಂದಿರಬಹುದು" ಎಂದು ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವತರಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ (ಪು. ೧೮) ಸಾಹಿತ್ಯಸಂಜೀವನಕಾರನ ಹೆಸರನ್ನು "ಗಣೇಶ್ವರಾಜ್ಞ(ಗ್ನಿ)" ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ಗಣೇಶ್ವರಾಗ್ನಿ" ಎಂಬುದೇ ಸರಿಯಾದ ಹೆಸರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ತಿಮ್ಮನು ತನ್ನ 'ಅಲಂಕಾರರಸಸಂಗ್ರಹ'ದಲ್ಲಿ ಸಾಳ್ವನ 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ದ ಈ ಭಾಗದಿಂದ ಅನುವಾದಮಾಡುತ್ತಾ "ಗಣೇಶ್ವರಾಗ್ನಿ ಕೃತಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಜೀವನದಲ್ಲಿ...." ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ.

[26] ಹಿಂದೆ ಪುಟ ೨೫೫, ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ 6.

[27] ಹಿಂದೆ ಪುಟ ೨೯೪ ನೋಡಿ.

[28] ಹಿಂದೆ ಪುಟ ೪೨೭, ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ 36.

ರನ್ಯಾಸಂ ರೂಪಕಂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾದಿಗಳೀ ರಸಭಾವಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಜೀವಿತಂ" ಎಂಬ ಅವನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು (ಪು. ೧೦೩) ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. "ಕೃತಿಗೆ ರಸಮೆ ಸಾರಂ" ಎಂಬ ಅವನ ಖಚಿತವಾದ ಉಕ್ತಿಯನ್ನೂ (ಪು. ೧) ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಸವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ಸಾಳ್ವನು ಶ್ಲಾಘನೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಇಂದುವರಮಾರುಮೀ ತೆಱ-
ದಿಂದಂ ಕನ್ನಡದೊಳಾರ್ಯರಾ ಎಂಬಿನವೊ- |
ಲ್ಪಿಂದೆ ವಿವರಿಸಿದುದಿಲ್ಲೆನೆ
ಚಂದದೆ ಬಿಚ್ಚಟಿಸಿ ರಚಿಸಿದಂ ಕವಿಸಾಳ್ವಂ || (ಪು. ೧೦೬)

ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಇಷ್ಟರ ಮೇಲೆ, "ಪರಿಭಾವಿಸುವೊಡೆ ರಸವಿಸ್ತರಮಂ ವಿವರಿಸುವೆನೆಂಬನಾವನುಮೊಳನೇ" (ಪು. ೩೨) ಎಂದು ಹೇಳುವ ಸಾಳ್ವನಿಗೆ ತನ್ನ ಕೆಲಸದ ಅಪಾರತೆಯ ಅರಿವೂ ಇದೆ.

'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವೊಂದುಂಟು. ಈಗ ದೊರೆತಿರುವುದು "ಧ್ವನಿವ್ಯಂಗ್ಯಪ್ರಕರಣ"ವೆಂಬ ಇದರ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಕರಣ ಮಾತ್ರ. ಹಿಂದುಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳು ನಷ್ಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕವಿಯ ವಿಚಾರವನ್ನಾಗಲಿ ಗ್ರಂಥದ ವಿಷಯಸಂಪತ್ತು ಏನಿದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನಾಗಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ದ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಳ್ವಮಲ್ಲನೆಂಬ ಅರಸನ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ; 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ದ ಕರ್ತೃ ತನ್ನ ಪೋಷಕನನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೊಗಳಿದ್ದಾನೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಇತ್ತ, ಸಾಳ್ವಮಲ್ಲ, ಅವನ ಸೋದರಳಿಯನಾದ ಸಾಳ್ವದೇವ ಇವರಿಬ್ಬರ ಇಷ್ಟದ ಮೇರೆಗೆ ತಾನು 'ಭಾರತ'ವನ್ನು ಬರೆದದ್ದಾಗಿ ಕವಿ ಸಾಳ್ವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕವಿಯೇ 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ದ ಕರ್ತೃವೆಂಬುದನ್ನೂ, 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆಯೇ 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ದಲ್ಲೂ ಹೇಮಚಂದ್ರನ 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ದ ಪ್ರಭಾವವು ವಿಶೇಷವಾಗಿರುವುದನ್ನೂ ನೆನೆದರೆ, 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ವನ್ನೂ ಕವಿ ಸಾಳ್ವನೇ ಬರೆದಿರುವುದು ಅಸಂಭಾವ್ಯವಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ 'ಕವಿಚರಿತ'ಕಾರರ ಮತ್ತು ಈ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳ ಸಂಪಾದಕರ ಊಹೆಯನ್ನೇ ನಾವೂ ಅನುಸರಿಸಿ ಇವು ಏಕಕರ್ತೃಕವೆಂದು ಒಪ್ಪಬಹುದು.[29] ರಸವಿಚಾರವನ್ನು ತಾನು ಬಲ್ಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಸವಿಸ್ತರ

---

[29] ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ, 'ಕವಿಚರಿತೆ' IIರಲ್ಲಿ ಸಾಳ್ವನನ್ನು ಕುರಿತ ಭಾಗವನ್ನೂ, ಎ. ವೆಂಕಟರಾವ್ ಮತ್ತು ಎಚ್. ಶೇಷಯ್ಯಂಗಾರ್ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ದ ಅವತರಣಿಕೆಯನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಸಂಪಾದಕರು 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ವನ್ನು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ಒಂದನೆಯ ಪರಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ೧೩೦. ೧೩೧ನೆಯ ಪುಟಗಳ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿ.

ವಾಗಿ 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಕವಿಸಾಳ್ವನು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯಿಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಮನಗಂಡು ಆ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು 'ಶಾರದಾ ವಿಲಾಸ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದನೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ದ ವಿಷಯನಿರೂಪಣೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಮೊದಲು, ಧ್ವನಿಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆದಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಎರಡು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು. "ಧ್ವನಿ"ಯ ಹೆಸರು 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ಅಲ್ಲಿನ ಏಕಮಾತ್ರ ಪದ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ—

> ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದಳಂಕಾರಂ
> ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಶಬ್ದದಿಂದಮರ್ಥದೆ ದೂಷ್ಯಂ |
> ನೆನೆವುದಿದನಿಂತು ಕಮಳದೊ-
> ಳನಿಮಿಷಯುಗವೊಪ್ಪಿ ತೋರ್ಪುದಿಂತಿದು ಚೋದ್ಯಂ || (೩. ೨೧೯)

ಕನ್ನಡದ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ವೂ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವೂ ಬಹುಶಃ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದವೆಂಬುದನ್ನೂ, ಕನ್ನಡನಾಡಿಗೂ ಕಾಶ್ಮೀರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾವಿರಾರು ಮೈಲಿಗಳ ದೂರವನ್ನೂ ನೆನೆದರೆ, ಧ್ವನಿಯ ಮಾತು ಇಷ್ಟೊಂದು ಬೇಗ ಕನ್ನಡದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದು ಸೋಜಿಗವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಧ್ವನಿಯ ಪ್ರಸ್ತಾವ ಎದ್ದಿತ್ತೆಂಬ ವಾದಕ್ಕೆ ಇದು ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ನಿದರ್ಶನವೂ ಅವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮಾಲೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಿಕಾಲಂಕಾರವಾದ ಬಳಿಕ, ಈ "ಧ್ವನ್ಯಳಂಕಾರ"ವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಅದರ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಕಂದಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮುಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಉಕ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದೆ, ಧ್ವನಿಯೆಂದರೆ ಏನೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸಿದ್ದನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗದೆ, ಪೇಚಾಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. "ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಅಳಂಕಾರಂ" ಎಂಬುದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೋ ಸ್ಪಷ್ಟ; 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಇದು ಮೂವತ್ತೈದರ ಜೊತೆಗೆ ಮೂವತ್ತಾರನೆಯ "ಅಲಂಕಾರ." ಇದರ ಸ್ವರೂಪವೇನು? "ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಶಬ್ದದಿಂದೆ, ಅರ್ಥದೆ ದೂಷ್ಯಂ"—ಅರ್ಥದಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾದರೆ ದೋಷವಾಗುತ್ತದೆ—ಎಂದರೇನು? ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವ ಯಾವ ವಿವರಣೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ "ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಮೂಲಧ್ವನಿ"ಯನ್ನೇನಾದರೂ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬಹುದೆ? ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದಲಾದರೂ ವಿಷಯಪರಿಷ್ಕಾರವಾದೀತೆ, ನೋಡೋಣ ಎಂದರೆ, "ನೆನೆವುದು ಇದಂ ಇಂತು" ಎಂಬ ಪ್ರವೇಶಿಕೆಯೊಡನೆ, "ಕಮಳದೊಳ್ ಅನಿಮಿಷಯುಗಂ ಒಪ್ಪಿ ತೋರ್ಪುದು. ಇಂತು ಇದು ಚೋದ್ಯಂ" ಎಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ತೊಡಕನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಬದಲು ಇನ್ನಷ್ಟು ಜಟಿಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. "ಅಂದವಾದ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವ ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳಿವೆ" ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ "ಕಮಲ

ದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಮೀನುಗಳು ಒಪ್ಪಿ ತೋರುತ್ತವೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ಅದು ಪರ್ಯವಸಾನವಾದರೆ, ಈಚಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಹೇಳುವ, "ರೂಪಕಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ"ಯನ್ನೇ[30] 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ'ನು "ಧ್ವನ್ಯಳಂಕಾರ"ವೆಂದು ಕರೆದನೆನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥ ಲಕ್ಷಣ ಮೇಲೆ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; "ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಶಬ್ದದಿಂದೆ" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೂ ಉಪಪತ್ತಿ ತಪ್ಪಿಹೋಗುತ್ತದೆ. "ಸ್ಥಿತಸ್ಯ ಗತಿಶ್ಚಿಂತನೀಯಾ" ಎಂದುಕೊಂಡು ಪರ್ಯಾಲೋಚನೆ ಮಾಡುವಾಗ, ಮುಂದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೀನ, ಮತ್ಸ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಪರ್ಯಾಯಪದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸದೆ, "ಅನಿಮಿಷ" (=ಎವೆಯಿಕ್ಕದ್ದು)[31] ಎಂಬುದನ್ನು ಕವಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇನು? ವಾಸ್ತವವಾಗಿ "ನಿಮೇಷ"ವುಳ್ಳ (ಎಂದರೆ ಎವೆಯಿಕ್ಕುವ) ಮಾನವಿಯೊಬ್ಬಳ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ "ಅನಿಮಿಷ" ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಕವಾಗುತ್ತದೆ; ದೇವತೆಗಳು "ಅನಿಮಿಷ"ರಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅವಳು ಮಾನವಿಯಲ್ಲ, ದೇವಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸಬಹುದು. ಇದೇ ಇಲ್ಲಿಯ "ಚೋದ್ಯ"ವಾಗಿರಬಹುದೆ? ಇದು "ಶಬ್ದ" ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಧ್ವನಿಸುವುದೆಂಬುದನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು.

ಈಗ ನಾವು ಊಹಿಸಬಲ್ಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಧ್ವನಿಕಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನು ನೋಡಿರಲಾರನು. ಅವನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿ "ಪ್ರವಾದ ಮಾತ್ರ"ವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಕಾಶ್ಮೀರದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಕೂಗು ಈಚೆಗೆ ಎದ್ದಿದೆ; ಇದನ್ನು "ಕಾವ್ಯಶೋಭಾಕರ"ವೆಂದು ಗಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ — ಎಂದು ಯಾರಿಂದಲೋ ಕೇಳಿ, ಹಾಗಾದರೆ ತನ್ನ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಇದನ್ನೂ ಸೇರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಆಶಯದಿಂದ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ತನಗೆ ತಿಳಿದು ಬಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಷಯದ ಅವಲಂಬನದಿಂದ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದನೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಭಾವನೆಗೂ ಧ್ವನಿಯ ತಿರುಳಿಗೂ ಎಷ್ಟು ದೂರವೆಂದು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಹೊಳೆಯದಿರದು.[32]

---

[30] ರೂಪಕಾತಿಶಯೋಕ್ತಿಃ ಸ್ಯಾನ್ನಿಗೀರ್ಯಾಧ್ಯವಸಾನತಃ |
ಪಶ್ಯ ನೀಲೋತ್ಪಲದ್ವಂದ್ವಾನ್ನಿಸ್ಸರಂತಿ ಶಿತಾಃ ಶರಾಃ || ('ಕುವಲಯಾನಂದ', ಪು. ೬೮

[31] ಈ ಶಬ್ದದ ಕಡೆಗೆ ಮೊದಲು ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸೆಳೆದವರು ಪ್ರೊ. ಎಂ. ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರೆಂದು ನನ್ನ ನೆನಪು.

[32] ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು 'ಆನಂದವರ್ಧನನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ "ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದಳಂಕಾರಂ...." ಎಂಬ ಪದ್ಯದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಶಬ್ದದಿಂದಮರ್ಥದೆ ದೂಷ್ಯಂ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರು "ಮುಖ್ಯವಾದ ಅರ್ಥವು ಅಸಂಗತ, ಅತ ಏವ ದೂಷ್ಯ, ಎನ್ನುವಂತಿದ್ದರೂ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರಾಂತರದಿಂದ ಶಬ್ದವು ಅರ್ಥಾಂತರವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಚಮತ್ಕಾರವೇ ಈ ಅಲಂಕಾರದ ಲಕ್ಷಣ" ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡುತ್ತಾರೆ (ಪು. ೫೧). ಇಷ್ಟು ಅರ್ಥವು ಮೂಲವಾಕ್ಯದಿಂದ ಹೊರಡಲಾರದೆಂದು ನಮಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಂದರೆ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯ ಮಾತು ಮತ್ತೆ ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುವುದು ಒಂದು ಲಕ್ಷ್ಯಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ—ಪಂಪನ 'ಆದಿಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೯೪೧). ವಿಜಯಾರ್ಧಪೆಂಬ ಪರ್ವತದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ:

ಧ್ವನಿಯೆನಿಸಿದಲಂಕಾರ-
ಧ್ವನಿಯೆಸೆವಿನಮೆಸೆವುದಲ್ಲಿ ಮಧುರವಿಪಂಚೀ- |
ಧ್ವನಿಯೊಡನನೇಕರಾಗ-
ಧ್ವನಿಯೆನೆ ಸೊಗಯಿಪುದು ಕಿನ್ನರಧ್ವನಿ ನಗದೊಳ್ || (೯. ೧೧೯)

ಆ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಿನ್ನರರು ಬಾಜಿಸುವ ಮಧುರವಾದ ವೀಣೆಯ ಧ್ವನಿಯೊಂದಿಗೆ ಅವರು ಹಾಡುವ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳ ಧ್ವನಿಯೂ ಕಲೆತು ಕೇಳಿಬರುವಾಗ, ಆ ಗಾಯನವಾದನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಿನ್ನರ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ಬಳೆ ಕಡಗ ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಅಲುಗಾಡಿ ಅವುಗಳ ಧ್ವನಿಯೂ ಇಂಪಾಗಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಿತು; ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಮೂರು ಧ್ವನಿಗಳ ಮಿಳನವು ಮನೋಹರವಾಗಿದ್ದಿತು—ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಮುಖ್ಯಾಶಯ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ, ಧ್ವನಿಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ "ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿ"ಯ ಪ್ರತೀತಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಉಕ್ತಿಬಲದಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಪನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದವೂ ಇದ್ದಿತೆ? ಇಲ್ಲವೆ, "ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದಳಂಕಾರಂ ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಶಬ್ದದಿಂದೆ" ಎಂದು 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು, "ಧ್ವನಿಯೆನಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿ ಎಸೆವಿನಂ" ಎಂಬುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ದೇಹಾಲಂಕಾರಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತೀತಿಗೆ ತರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಪಂಪನ ತಾತ್ಪರ್ಯ ವಾಗಿದ್ದಿತೆ?[೩೩]—ಇದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಪಂಪನಿಂದ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳ ಈಚೆಗಿದ್ದ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ಕಾರನೇ ಧ್ವನಿಯ ಮಾತನ್ನು ಎತ್ತದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಪಂಪನ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವು ಕನ್ನಡ

"ಇಂತಿಷ್ಟು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವೆನೆಂದು ಮೊದಲು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಮಾಡುವ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ('ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ', ೩. ೧-೬) ಧ್ವನಿಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ"—ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಗಮನವನ್ನೆಳೆದು ಉಪಕಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪದ್ಯವು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವೇನಾದರೂ ಆಗಿರಬಹುದೆ ಎಂಬ ಆಲೋಚನೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸುಳಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಹಿಂದೆ (೩. ೨೦೮ರಲ್ಲಿ) ಹೇಳಿರುವ ಭಾವಿಕಾಲಂಕಾರವೂ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನೆನೆದರೆ ಈ ಸಂದೇಹ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಬಹುದು.

[೩೩] ಇಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿರುವಂತೆ "ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿ" ಎಂಬುದನ್ನು ಷಷ್ಠೀತತ್ಪುರುಷವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಏಕದೇಶಾನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಏಳಬಹುದು. "ಗಮಕತ್ವಾತ್ ಸಮಾಸಃ" ಎಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ನಂಬುವುದು ಕಷ್ಟ.[34] ಸರಿಯಾದ ಇತರ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಗಾಗಿ ನಾವು ಕಾದಿರಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈಗ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡಕವಿ ನೇಮಿಚಂದ್ರನ ಕಡೆಗೆ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೧೭೦) ತಿರುಗೋಣ. ಅವನು ತನ್ನ 'ಲೀಲಾವತಿ'ಯಲ್ಲಿ —

ಲಲಿತಂ ಪ್ರತೀಯಮಾನೋ-
ಪಲಕ್ಷಿತಂ ವಾಚ್ಯಮಾದೊಡೊಪ್ಪದು ಕೃತಿ ಪೆ-|
ರ್ವೊಲೆಯಂ ಮೆಱೆದೊಡೆ ಸಲೆ ಕ-
ಣ್ಮಲರಂ ಮೆಱೆಯದೊಡೆ ಯುವತಿಯೇನೊಪ್ಪುವಳೇ || (೧. ೬೬)

---

[34] ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಮೇಲೆ ಉಕ್ತವಾದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪಂಪನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ, "ಆ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಿನ್ನರರು ಸಪ್ತತಂತ್ರೀ ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅನೇಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಚ್ಛಾಯೆಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು; ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದ ಚಮತ್ಕಾರವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ 'ಧ್ವನಿ' ಕಾವ್ಯ (=ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ)ವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ 'ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿ'ಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧವಾದ ಅಲಂಕಾರಾಂತರಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತೆ" ಎಂದು ಅರ್ಥ ಹೇಳಿ, "ಈ ಅರ್ಥವೇ ಪಂಪನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸುನಿಶ್ಚಿತ" ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ ('ಆನಂದವರ್ಧನನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಪು. ೫೨. ೫೩). ಆದರೆ ಇದು ಇಷ್ಟು "ಸುನಿಶ್ಚಿತ"ವೆಂದು ನಮಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ "ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿ"ಯೆಂಬುದರ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೇ ಲೋಪ ಬಂದಿರುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಪಂಪನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಈಚೆಗೆ ತಮ್ಮ 'ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ'ದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ (ಪು. xlix l). ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ ಹೋಗದೆ, ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಲು ಈ ಮುಂದೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. "ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿ" ಎಂಬ ಕಡೆ, "ಅಲಂಕಾರಗಳ ಧ್ವನಿ" ಎಂದು ತತ್ಪುರುಷ ಸಮಾಸವಾಗಿ ಬಿಡಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, "ಅಲಂಕಾರವೆಂಬ ಧ್ವನಿ" (ಎಂದರೆ, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿರುವ ಧ್ವನಿ) ಎಂದು ಕರ್ಮಧಾರಯ ಸಮಾಸವಾಗಿಯೂ ಬಿಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳೂ ಶಬ್ದಕುಶಲನಾದ ಪಂಪನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಅಷ್ಟನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ, (ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ರಸಧ್ವನಿಗಳ ಜೊತೆಯ) "ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿ" ಯೆಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ಪಂಪನು ಅರಿತಿದ್ದನೆಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು, "ಎಸೆವಿನಂ" ಎಂಬ ಪದದ ವಿಚಾರ. "ಶಬ್ದಮಾಡಲಾಗಿ" ಎಂದು ಇದಕ್ಕೆ ನೇರವಾದ ಅರ್ಥ. (ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ, ಎಸೆ=ಶಬ್ದಮಾಡು; ತಮಿಳಿನ "ಇಶೈ" ಧಾತುವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ.)—ಇನಂ ಎಂಬುದು ಇನೆಗಂ,—ಉದುಂ ಮೊದಲಾದವುಗಳಂತೆ "ಸತಿಸಪ್ತಮಿ"ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ'ದ ೨೪೬ನೆಯ ಸೂತ್ರವು ಪ್ರಮಾಣ; "ಗಂಗೆಯ ಮಡುಗಳನಡಹಡಿಸಿ ಪುಗುವಿನಂ ಭಯವಶದಿಂ" ಎಂದು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕೇಶಿರಾಜನು ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.—ಇನಂ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾದೃಶ್ಯಾರ್ಥ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ: ಆದರೆ ಅದು ಗೌಣ.

ಎಂದು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತೀಯಮಾನದಿಂದ ಉಪಲಕ್ಷಿತವಾಗುವ ಕೃತಿ ಸೊಬಗುಳ್ಳದ್ದು, ವಾಚ್ಯವಾದರೆ ಅದು ರುಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ — ಎಂದು ನೇಮಿಚಂದ್ರನು ಇಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತಾರ್ಥಕ್ಕೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. "ಶೃಂಗಾರಕಾರಾಗೃಹ"ನೆಂಬ ತನ್ನ ಬಿರುದಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೋಲಿಕೆ ಕಣ್ಣನೋಟದ ಅತಿಶಯ ಸೂಚಕ ಗುಣವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದು ಅವನ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. "ಪ್ರತೀಯಮಾನ", "ವಾಚ್ಯ" ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವುದನ್ನೂ, 'ಅರ್ಧನೇಮಿಪುರಾಣ'ದ ಆಶ್ವಾಸಾಂತ್ಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿ ತನ್ನನ್ನು "ವ್ಯಂಗ್ಯಭಂಗೀನಿಧಾನ ದೀಪವರ್ತಿ" ಎಂದು ವಿಶೇಷಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನೂ ನೋಡಿದರೆ ನೇಮಿಚಂದ್ರನಿಗೆ ಧ್ವನಿಪರಿಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಇದ್ದಿತೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಧ್ವನಿವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಒಂದು ಗ್ರಂಥ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನ ಒದಗಬೇಕಾಯಿತು. 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ವೇ ಈ ಗ್ರಂಥ: ಇದರ ಕರ್ತೃ 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ಕಾರನಾದ ಕವಿ ಸಾಳ್ವನಾಗಿರಬಹುದೆಂದೂ ಇದರ ಎರಡನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ ಮಾತ್ರ ಈಗ ದೊರೆಯುವುದೆಂದೂ ಆಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ಕಾರನು ಧ್ವನಿಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲನು. ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ,' 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ' ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವನು ಮನನ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಈಗ ದೊರೆತಿರುವ ಅವನ ಗ್ರಂಥಭಾಗವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಅವನು ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯನ್ನು ಈ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ವಿಭಾಗ ವಿವರಣಕ್ರಮಗಳನ್ನು ತಾನೂ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ; ಅವನ ಉದಾಹರಣೆಗಳಂತೂ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತ ಪದ್ಯಗಳ ಕನ್ನಡ ರೂಪಾಂತರಗಳು, ಇಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲದೆ, ಶಬ್ದದ ಸಂಕೇತಿತಾರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾ, "ತದ್ವಿಸ್ತರಮಂ ಗ್ರಂಥವಿಸ್ತರಭಯದಿಂ ಪೇೞ್ದುದಿಲ್ಲ, ಬೇಕಾದವರ್ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶಿಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸುಧಾರ್ಣವಂ ಮುಂತಾದವಱೊಳ್ ನೋಡಿಕೊಳ್ವುದು" ಎಂದು (ಪು. ೧೧೦) ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ' ಮಮ್ಮಟನ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ; 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಸುಧಾರ್ಣವ' ಯಾವುದೋ ತಿಳಿಯದು.

"ಧ್ವನಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಕರಣ"ದಲ್ಲಿ 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ಕಾರನು ಉತ್ತಮ ಮಧ್ಯಮ ಅಧಮ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳಿ, ಬಳಿಕ ವಾಚ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಶಬ್ದವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಮೂಲ, ಅರ್ಥಮೂಲ, ಅರ್ಥಾಂತರ ಸಂಕ್ರಮಿತ ವಾಚ್ಯ, ಅತ್ಯಂತ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಚ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ವಾಚ್ಯವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿವೇಕ, ವಾಚ್ಯಲಕ್ಷ್ಯಗಳಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರತೀತಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರತೀತಿ, ವಸ್ತುವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಲಂಕಾರವ್ಯಂಗ್ಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯಂಜಕತ್ವ — ಈ ಮೊದಲಾದವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇರೆಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. "ರಸಧ್ವನಿ"ಯ ವಿಷಯ ಈ ಪರಿಚ್ಛೇದದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಲ್ಲ; ಬಹುಶಃ ಮುಂದಿನದರಲ್ಲಿ ಬರಲಿದ್ದಿತೋ ಏನೋ.

'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ದ ನಿರೂಪಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಡಲು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಈ ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ:

"ವಿಧಿನಿಷೇಧಂಗಳಲ್ಲ ವಿಧ್ಯಂತರವೆಂತೆಂದೊಡೆ—

ಎಲೆ ಎಲೆ ಪಾಂಥ ಪೋದಪೆಯದೆಲ್ಲಿಗೆ ಮದ್ವಧುವಿರ್ಪ ಶಾಣಕೀ
ಪೊಲದೊಳೆ ಪೋಗದನ್ಯಪಥದೊಳ್ ಗಮಿಸಿಲ್ಲಿಯೆ ಪೋಪೆಯಪ್ಪೊಡೀ |
ನೆಲೆಯ ತಳಾರಿನಾತ್ಮಭವೆ ಪೂರ್ಣಸುಧಾಕರಬಿಂಬವಕ್ತ್ರೆ ನಿ-
ರ್ಮಲತರಗಾತ್ರೆ ಚಾರುಸರಸೀಜದಳಾಯತನೇತ್ರೆಯಿರ್ದಪಳ್ ||

ವಿ|| ಇಲ್ಲಿ ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲ ಪೋಗಬೇಡ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪೋಗು ಎಂದು ವಿಧಿನಿಷೇಧಂಗಳಂ ಪೇಳ್ವುದರಿಂ ಎಲೆ ಸೊಬಗನಪ್ಪಾತನೆ ಸ್ತ್ರೀಯ ರೂಪಂ ನೆನೆದು ಕಾಣ್ಬಲ್ಲ ತತ್ಪರನಾದಾತನೆ ಈ ಗ್ರಾಮದ ತಳಾರಿನ ಮಗಳುಂ ನೀನವಶ್ಯಂ ಕಾಣ್ಬುದರ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯಳೆಂಬ ವಿಧ್ಯಂತರಂ ತೋಱಿಸಲ್ಪಟ್ಟತ್ತು.[35] (ಪು. ೧೨೦)

ಸಾಳ್ವನಿಂದ ಈಚೆಗೆ, ರಾಯಣನ ಮಗನಾದ ತಿಮ್ಮ (ಅಥವಾ ತಿಮ್ಮಯ್ಯ) ಎಂಬಾತನು 'ಅಲಂಕಾರರಸಸಂಗ್ರಹ'ದಲ್ಲಿ ರಸವಿಚಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದನು. ಇವನು ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೬೦೦ರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು 'ಕವಿಚರಿತೆ'ಕಾರರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ.[36] "ವಿರಾಜತೇ ರಾಯಣ ತಿಮ್ಮಣಾರ್ಯೋಭಾಷಾದ್ವಯೀನಿರ್ಮಿತಕಾವ್ಯಶೇಷಃ" ಎಂದು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇವನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ, ಇವನು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಿರಬಹುದು.

'ಅಲಂಕಾರರಸಸಂಗ್ರಹ'ದಲ್ಲಿ ಸ್ವೋಪಜ್ಞವಾದ ಭಾಗ ಅತ್ಯಲ್ಪ; ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದೊಂದು ಸಂಕಲನ. ಸೂತ್ರ, ವೃತ್ತಿ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕೂಡ ತಿಮ್ಮನು ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಹಾಗೆ ಹಾಗೆಯೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.[37] ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ಉದಾಹರಣ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಕಾಮನ 'ಶೃಂಗಾರರತ್ನಾಕರ'ಕ್ಕೂ ಸಾಳ್ವನ 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ಕ್ಕೂ ಇವನು ಅತ್ಯಂತವಾಗಿ ಋಣಿ; ನಾಗವರ್ಮನ ಪರಿಚಯವೂ ಇವನಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ

---

[35] ಇದನ್ನು ಹೇಮಚಂದ್ರನ 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ದಲ್ಲಿ "ಕ್ವಚಿತ್ ವಿಧಿನಿಷೇಧಯೋರ್ವಿಧ್ಯಂತರಂ ಯಥಾ........" ಎಂದು ಮೊದಲಾಗುವ ಭಾಗದೊಡನೆ (ಪು. ೩೮) ಹೋಲಿಸಿದರೆ 'ಶಾರದಾವಿಲಾಸ'ಕಾರನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿ ವಿದಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

[36] 'ಕವಿಚರಿತೆ,' II, ಪು. ೩೨೦. ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರನ್ನು 'ಕವಿಚರಿತೆ'ಯಲ್ಲಿ 'ನವರಸಾಲಂಕಾರ' ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ತಿಮ್ಮನ ಗ್ರಂಥ ಅಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. ನಾವು ನೋಡಿದ ಮಾತೃಕೆಯೊಳಗೆ ಪ್ರಕರಣಾಂತ್ಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದರ ಹೆಸರು 'ಅಲಂಕಾರರಸಸಂಗ್ರಹ' ಎಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ.

[37] "ಆನಾರ್ಯರೆಂದೆ ತಿಳಿದಮೃತಾನಂದಿಯ........" ಎಂಬ 'ರಸರತ್ನಾಕರ'ದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಕೂಡ ತಿಮ್ಮನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ!

ದಲ್ಲಿ 'ಅಮೃತಾನಂದೀಯ,' 'ಸಿಂಗಭೂಪಾಲೀಯ'ಗಳಿಂದ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸು ತ್ತಾನೆ. 'ಏಕಾವಳಿ', 'ರಸಕಳಿಕೆ'ಇವುಗಳ ಹೆಸರೂ ಬರುತ್ತದೆ.

ತಿಮ್ಮನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಆರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳುಂಟು. ಎತ್ತ ನೋಡಿದರೂ ವೃತ್ತಕಂದಗಳೇ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವಾಗ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಎರಡು ಷಟ್ಪದಿ ಗಳೂ ಒಂದು ತ್ರಿಪದಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ಅಪೂರ್ವದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.[೩೮] "ಚಕ್ಷುಃಪ್ರೀತಿ"ಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ವಾರ್ಧಕಷಟ್ಪದಿ ಇದು:

ಷಟ್ಪದಿ|| ಈ ರಮಣಿ ರಿಸಿಗುವರಿಯೆಂತಾದಳೆನುತಿರೆ ವಿ
ಚಾರಿಸುತೆ ಬಾಲಮೂಲವ[ಕು]ಲಾವಾಲಕ್ಕೆ
ವಾರಿಸೇಚನವೆಸಪ ಪೆಣ್ಮೈವೆಳಗುವೊಳೆಯೆ ತಿಳಿವೊನಲವೊಕ್ಕು ಪರಿದು |
ಆ ರಾಯನೀಕ್ಷಣಝಷಂ ಚರಣಕಮಠಮಂ
ಸೇರಿ ಪೊಕ್ಕುಳ್ಸುಳಿಯೊಳಾಳ್ದು ತೋಳ್ತೆರೆಗಳೊಳ್
ಚಾರಿವರಿದಾನನಾಬ್ಜಕೆ ನೆಗೆದು ಕಚನಿಚಯ ಜಲನೀಲಿಯೊಳ್ಪೊರಳ್ದುದು ||

ಶಕುಂತಲೆ ಗಿಡಬಳ್ಳಿಗಳಿಗೆ ನೀರೆರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ದುಷ್ಯಂತನು ಮರೆಯಿಂದ ಅವಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಈ ಪದ್ಯ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಶಾಕುಂತಲನಾಟಕ' ವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಯಾರೋ ಬರೆದಿದ್ದ ಷಟ್ಪದೀ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ತಿಮ್ಮನು ಈ ವರ್ಣನೆಯ ಪದ್ಯವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು.

ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೭೨ರಿಂದ ೧೭೦೪ರವರೆಗೆ ಆಳಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಲವಲವಿಕೆ ಉಂಟಾ ಯಿತು; ಹಳಗನ್ನಡವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮತ್ತೆ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಈ ರಾಜನು ತಾನೇ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಪೋಷಕನೂ ಗ್ರಂಥರಚನೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕನೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕವಾದ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾಗೋವಿಂದ'ವನ್ನು ಸಿಂಗರಾರ್ಯನು ಬರೆದದ್ದು ಈತನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು. 'ಹದಿಬದೆಯ ಧರ್ಮ'ವನ್ನು ಬರೆದಾಕೆ ಈತನ ರಾಣಿಯ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಚಿಯ ಹೊನ್ನಮ್ಮ; ಈ ದೊರೆಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ತಾನು ಅದನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾಗಿ ಆಕೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾಳೆ. ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜನ ಮಿತ್ರನೂ, ಮಂತ್ರಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನು (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೪೫-೧೭೦೬) 'ಅಪ್ರತಿಮ ವೀರಚರಿತ'ವೆಂಬ ಅಲಂಕಾರ

---

[೩೮] "ರಣಾವೇಗ"ಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ತಿಮ್ಮನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ "ಬೀಡಿನೊಳಗೀ ಬಹಳ ಕಳವಳಂ ಪಸರಿಸಲು........" ಎಂದು ಮೊದಲಾಗುವ ಇನ್ನೊಂದು ಷಟ್ಪದಿಯೂ ವಾರ್ಧಕವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಅದರ ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ಆರನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಗಣಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ನ್ಯೂನ ವಾಗಿದೆ. ಇವನು ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ತ್ರಿಪದಿ ಜನ್ನನ 'ಅನಂತನಾಥ ಪುರಾಣ'ದಿಂದ ಬಂದದ್ದು (೮. ೨೬).

ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ತಿರುಮಲಾರ್ಯನ ಇತರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ವಿಜಯ' ವೆಂಬ ಚಂಪೂಕಾವ್ಯವೂ 'ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಯವಂಶಾವಳಿ' ಯೆಂಬ ಗದ್ಯಗ್ರಂಥವೂ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜನ ಕೃತಿಯೆಂದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರುವ 'ಗೀತ ಗೋಪಾಲ' ವೆಂಬ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಕನ್ನಡ ಗೀತಾವಳಿ ಕೂಡ ನಿಜವಾಗಿ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನ ರಚನೆಯೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ.

'ಅಪ್ರತಿಮವೀರಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನು ಮಮ್ಮಟನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ, ವಾಮನನ ಮತದ ಮೇರೆಗೆ ಶಬ್ದಗುಣ ಅರ್ಥಗುಣಗಳನ್ನೂ, ವಿದ್ಯಾ ನಾಥನ 'ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ' ದ ಪ್ರಕಾರ ರೀತಿ ಶಯ್ಯಾಪಾಕಾದಿಗಳನ್ನೂ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಾ ಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಗ್ರಂಥದ ಬಹುಭಾಗ ಅರ್ಥಾ ಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಕುವಲಯಾನಂದ'ವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ರಸಾಲಂಕಾರಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅದೇ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಸವತ್, ಪ್ರೇಯಸ್ ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಇವನು ಕೊಡುವ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿವೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಧ್ವನಿ ವಿವರಣೆಗಾಗಲಿ ರಸವಿಚಾರಕ್ಕಾಗಲಿ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನು ಕೈಹಾಕಿಲ್ಲ; ದೋಷನಿರೂಪಣೆಗೂ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಜಾಗ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ.

'ಅಪ್ರತಿಮವೀರಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ತಾನು "ಸಕ್ಕದದಿಂ ಲಕ್ಕಣಮಂ ಲಕ್ಕಮನೊಳ್ಗನ್ನ ಡಂಗಳಿಂ" ವಿವರಿಸಿರುವುವಾಗಿ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ (೧.೧೪). ಸಂಸ್ಕೃತದ ಆಧಾರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಅವಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬರೆದು, ತನ್ನ ಸ್ವಾಮಿಯಾದ "ಅಪ್ರತಿಮವೀರ" ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜನ ಮಹಿಮೆ ಪ್ರಭಾವ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕೀರ್ತಿಸುವ ಸ್ವಂತ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ಕೊಡುವುದು ತಿರುಮ ಲಾರ್ಯನ ಪದ್ಧತಿ. ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ಬರು ತ್ತವೆ; ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜನನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಸೋತ ಅಥವಾ ಮಡಿದ ಶತ್ರುರಾಜರ ವೃತ್ತಾಂತ

ಸೂ || "ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಂ ತು ಗಮ್ಯಸ್ಯ ವಚೋ ಭಂಗ್ಯಂತರಾಶ್ರಯಂ ||"

ಪೇೞಿತಕ್ಕರ್ಥಮಂ ಪ್ರಕಾಶಮಾಗಿ ಪೇೞದೆ ಪೆಱತೊಂದು ತೆಱದೊಳಂದವಾಗಿ ಪೇೞ್ವುದು ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಂ, ಎಂತೆನೆ—

ಒರ್ವಗೆಯೊಂದಾನೆಯ ಮೇ-
ಲಿರ್ವರುಮಿರೆ ಕೂಪುಖಾನ ಚೆನಬಸವರದೆಂ- |
ತೊರ್ವನ ಪೆಂಡಿರ ಮೆಯ್ಸಿರಿ-
ಯೊರ್ವನ ಸತಿಯೋಷ್ಠದಿಂಪು ಬಱಿದಾಯ್ತಕಟಾ || (ಪು. ೬೩)

ಇದಱೊಳ್ ಒಂದಾನೆಯೇಱಿ ಬಂದಿರ್ದ್ಪೇರಿಯ ಕೂಪಖಾನನ ಹರಣವಡೆದುದಂ ಚೆನ್ನಬಸವನ ಪಲ್ ಮುಱಿದುದಂ ವಾಚ್ಯಮಾಗಿ ಪೇೞದೆ ಒರ್ವನ ಪೆಂಡಿರಮೆಯ್ಸಿರಿಯುಂ ಒರ್ವನ ಸತಿಯೋಷ್ಠ ದಿಂಪುಂ ಬಱಿದಾಯ್ತೆಂದು ಪ್ರಕಾರಾಂತರದಿಂ ಪೇೞ್ದುದಱಿಂದೆ ಇದು ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಂ.

ಅಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲಿಖಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದ ರೀತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಾಲಂಕಾರದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ಕೊಡಬಹುದು:

ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನು ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ 'ಕುವಲಯಾನಂದ' ವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಆ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಭಾವ ಕನ್ನಡ ಆಲಂಕಾರಿಕರಮೇಲೂ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಬಿದ್ದಿತು. ತಿರುಮಲಾರ್ಯನ 'ಅಪ್ರತಿಮವೀರಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರನಿರೂಪಣೆ ಅಪ್ಪಯ್ಯ ದೀಕ್ಷಿತನ ನೆರಳಿನಲ್ಲೇ ಸಾಗಿತೆಂದು ಮೇಲೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. "ತೊರಗಲ್ ಸೀಮೆಗರ ಸಾವ ಲಿಂಗಭೂವರನ ಸತ್ಪುತ್ರಜಾಯೇಂದ್ರ" ನು 'ಕುವಲಯಾನಂದಾಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದನು. ಈತನಿಗೆ ಜಾಯಗೊಂಡ ದೇಸಾಯಿ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಉಂಟು. ಈತನು ಚತುರನೂ ಪಂಡಿತನೂ ಆಗಿದ್ದನೆಂದೂ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೩೨ರಲ್ಲಿ ದೇಶಗತಿಯ ವಹಿವಾಟ ಮಾಡತೊಡಗಿ, ೧೭೫೦ರಲ್ಲಿ ದೈವಾಧೀನನಾದನೆಂದೂ ತಿಳಿಯಬರುತ್ತದೆ. 'ಕುವಲಯಾನಂದಾಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ರಚನೆಯ ಕಾಲ ೧೭೩೪; ಅದೇ ವರ್ಷದಲ್ಲೇ ಜಾಯೇಂದ್ರನು ಸವದತ್ತಿಯ ಕಿಲ್ಲೆಯನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿಸಿದನಂತೆ.[39]

ಜಾಯೇಂದ್ರನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ, ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯ, ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತನ 'ಚಿತ್ರಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಪ್ರಾರಂಭ ಭಾಗದ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿ, ಬಳಿಕ ಅರ್ಥಚಿತ್ರರೂಪವಾದ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ; 'ಕುವಲಯಾನಂದ'ದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ರಸವತ್ ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಈತನು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿವಿಧ ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲೂ ಇತರ ಪದ್ಯಜಾತಿಗಳಲ್ಲೂ, ವಿವರಣ, ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣ ಸಮನ್ವಯ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಗದ್ಯದಲ್ಲೂ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿ ಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ 'ಸೌಂದರ ಪುರಾಣ, ಜೈಮಿನಿಭಾರತ, ಭಾವಚಿಂತಾರತ್ನ, ಚಿತ್ರಭಾರತ, ರಾಘವಾಂಕಕಾವ್ಯ' ಮೊದ ಲಾದ ಷಟ್ಪದೀ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ತೆಗೆದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ: ತಿಮ್ಮನ 'ಅಲಂಕಾರರಸ ಸಂಗ್ರಹ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಅಂಕುರವು ಹೀಗೆ ಜಾಯೇಂದ್ರನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಫಲಿಸಿ ಷಟ್ಪದೀಕಾವ್ಯಗಳ ಪದ್ಯಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯಸಿಂಹಾಸನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತವಾದುವು.

ಜಾಯೇಂದ್ರ ವಿರಚಿತವಾದ 'ರಸಮಂಜರಿ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥವಿದೆ. (ಇದಕ್ಕೆ 'ಶೃಂಗಾರತಿಲಕ'ವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ಉಂಟೆಂದು 'ಕವಿಚರಿತ'ಕಾರರು ಹೇಳು

---

[39] ಜಾಯೇಂದ್ರನ ಕಾಲ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ—'ಕವಿಚರಿತೆ', III, ಪು. ೩೮-೯, ೪೭೩, ಅವತರಣಿಕೆ, lxxv; 'ಕೊಕಟನೂರ ದೇಶಗತಿಯ ಬಾಡ' (ಧಾರವಾಡದ ಲಿಂಗಾಯತ ವಿದ್ಯಾಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಿತಿ ಪತ್ರಿಕೆ, II. ೩ ಮತ್ತು ೪); ಮಂ. ಗೋವಿಂದ ಪೈ' 'ಕನ್ನಡ ಕವಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕಾಲದ ಮರುವಿಚಾರ' ('ಶ್ರೀ ಪಂಜೆಯವರ ನೆನಪಿಗಾಗಿ: ಪು. ೧೮೭-೩)—ಇವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

'ಕವಿಚರಿತೆ'ಯಲ್ಲಿ ಜಾಯೇಂದ್ರನ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರನ್ನು "ಕರ್ಣಾಟಕ ಕುವಲಯಾನಂದ" ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಗ್ರಂಥವು ಮುದ್ರಿತವಾಗಿಲ್ಲ.

ತ್ತಾರೆ.) ಇದರಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಭಾಮಿನಿ, ಪರಿವರ್ಧಿನಿ ಮೊದಲಾದ ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲೂ, ಟೀಕೆ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಗದ್ಯದಲ್ಲೂ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. 'ರಸಮಂಜರಿ'ಯ ಬಹುಭಾಗವು ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರ — ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯರ — ಅನೇಕ ಪ್ರಭೇದ ವಿಭೇದಗಳನ್ನು ಲೆಕ್ಕದ ಮೇರೆಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿ ಉದಾಹರಿಸುವುದಕ್ಕೇ ಮುಡಿಪಾಗಿದೆ. ಸಖಿ, ದೂತಿ ಮೊದಲಾದವರ ಲಕ್ಷಣ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳು, ಶೃಂಗಾರದ ದಶಾವಸ್ಥೆಗಳು — ಈ ವಿಷಯವೂ ಇಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಕ ರಸಗಳ ಮಾತು ಒಂದೊಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. "ಆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಸಮಂಜರಿಯೊಳು ಪೇಳ್ದ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷ ಲಕ್ಷಣ ಮೊದಲಾದ ರೀತಿ"ಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಟ್ಟು ಹೇಳುವುದಾಗಿ ಜಾಯೇಂದ್ರನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಆರಂಭಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.[40] ಇಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಸಮಂಜರಿ ಭಾನುದತ್ತನ ಗ್ರಂಥವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ.[41]

ಈಗ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೇವೆ. ಮೈಸೂರಿನ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜನೆಂಬಾತನು (೧೮೨೩-೧೮೭೪) ಚಂಪು, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಷಟ್ಪದಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಹಾಡು ಈ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಿದನು. ಈತನ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಐವತ್ತರ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ನರಪತಿಚರಿತ'ವೆಂಬ ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥವೂ ಒಂದು. (ಇದರ ರಚನೆಯ ವರ್ಷ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೬೭). ಲಿಂಗರಾಜನು ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಆ ದೊರೆಯ ಇಬ್ಬರು ಪುತ್ರಿಯರನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದನು. ಇದರಿಂದ "ಅಳಿಯ" ಎಂಬ ಉಪಪದ ಈತನ ಹೆಸರಿಗೆ ಸೇರಿತು. ತಾನು ವರಿಸಿದ ಸತಿಯರು ಮೂರು ಮಂದಿ; ಅವರಲ್ಲಿ ಕವಿತಾಸತಿ ಒಬ್ಬಳು, ಕೃಷ್ಣರಾಜತನುಸಂಭವೆಯರು ಮಿಕ್ಕಿಬ್ಬರು; ಇವರೆಲ್ಲರೊಡಗೂಡಿ ಸುಖದಿಂದ ಇರುವಾಗ,

---

[40] ಜಾಯೇಂದ್ರನ 'ರಸಮಂಜರಿ' ಮುದ್ರಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಡಿ. ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ ಬಳಿ ದೊರೆತ ಇದರ ಹಳೆಯ ಕಾಗದದ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಹಾಳೆ ನಷ್ಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ಕವಿಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವಾಯಿತು. ಗ್ರಂಥದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ಇತಿ ಶ್ರೀ ಜಾಯೇಂದ್ರ ವಿರಚಿತ ರಸಮಂಜರಿ ಸಂಪೂರ್ಣಂ" ಎಂದಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೧೨೭ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ.

[41] ಭಾನುದತ್ತನು ವಿದೇಹದೇಶದವನು. ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧವಾಗಿರಬಹುದು. ರಸವಿಷಯಕವಾದ ಇವನ ಗ್ರಂಥಗಳು ಎರಡು : (೧) ರಸಮಂಜರೀ, (೨) ರಸತರಂಗಿಣೀ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಯಿಕೆಯರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಉಳ್ಳ 'ರಸಮಂಜರಿ' ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ಭಾನುದತ್ತನ ಅನೇಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ನಾಯಕನಾಯಿಕಾ ವಿಚಾರವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ 'ಶೃಂಗಾರಮಂಜರೀ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತಗ್ರಂಥವನ್ನು ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಅವತರಣಿಕೆಯೊಡನೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಾತನು ಸಂತ ಅಕ್ಬರ್ ಷಹ ಎಂಬ ಮುಸ್ಲಿಮ್ ಕವಿ ; ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ತಾನು ಬರೆದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿರುವುದಾಗಿ ಆತನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೬೪೬-೧೬೭೮.

"ವಿತತಾಭರಣವಿಭೂಷಿತ-
ಸುತನುಗಳಾವಿರೆ ಸುಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಷಮಾಲ್ಪಾಲಂ- |
ಕೃತಿಯಿಂದೊಪ್ಪುವ ಕವಿತಾ
ಸತಿಯೊಳಗೀ ನಿಮ್ಮ ಮನಮುದೇನೆರಗುಗುವೋ ||" (೧. ೧೮)

ಎಂದು ಕಿರಿಯರಸಿಯರು ಸವತಿಮತ್ಸರದಿಂದ ಪರಿಹಾಸಗರ್ಭಿತವಾಗಿ ನುಡಿದರಂತೆ. ಆಗ,

"ಆ ಕಾಂತೆಯಲಂಕೃತಿಗಳ
ಸಾಕಲ್ಯದೆ ತಿಳಿಯದಿಂತು ಪಳಿಯಲ್ ಕುಂದೇಂ |
ಆಕೆಯಸಮಲಲಿತೋದಾ-
ರೈಕಾವಳಿ ಭೂಷಿತಾಂಗಿಯೆಂದಾರರಿಯರ್ ||" (೧. ೧೯)

ಎಂದು ಲಿಂಗರಾಜನು ಅವರಂತೆಯೇ ತಾನೂ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಿ ಉತ್ತರಕೊಡಲು, ತಮ್ಮ ಪ್ರಿಯನಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಯಾವುವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಇಚ್ಛೆ ಈ ಇಬ್ಬರು ಪತ್ನಿಯರಿಗುಂಟಾಯಿತು. ಅವರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಲು ಒಂದೊಂದು ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷಣ ಹೇಳಿ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ಅವರ ತಂದೆಯಾದ ಕೃಷ್ಣ ನರಪತಿಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜನು ರಚಿಸಿದನಂತೆ !

ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅನುಪ್ರಾಸವೇ ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ "ಉಪಮೆ"ಯಿಂದ "ಹೇತು"ವಿನವರೆಗೆ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ ಈತನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ನಿರೂಪಣೆ 'ಕುವಲಯಾನಂದ'ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕ್ರಿ. ಶ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನ ಮುಂದುವರಿದಂತೆಲ್ಲ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹರಡಿತು, ಹಬ್ಬಿತು; ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಶಾಲೆಗಳೂ ಕಾಲೇಜುಗಳೂ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಓದುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುವ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹುಟ್ಟತೊಡಗಿದುವು. ಅಂಥ "ಕೈಪಿಡಿ"ಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ, ಚನ್ನಪಟ್ಟಣದ ಚಾವಲಿ ರಾಮಸ್ವಾಮಿಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎಂಬಾತನು ರಚಿಸಿದ 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಛಂದೋಲಂಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ' ಎಂಬುದನ್ನು[42] ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಇದೇ ಮೊದಲನೆಯದು. ಈ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ನೀಲಗಿರಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಾಗ "ಕರ್ಣಾಟ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಾದ ದೊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯರು ಕೆಲವರು" ಇಂಥದೊಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ಈತನನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿದರಂತೆ. ಇದರಲ್ಲಿ "ಪ್ರಾಚೀನ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಕೆಲವು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಸಂಗ್ರಹ ವಿವರಣಾದಿಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿರು"ವುದಾಗಿ 'ಉಪೋದ್ಘಾತ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.

[42] ಇದು ೧೮೮೮ರಲ್ಲಿ ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರಾಗಲಿ ಗ್ರಂಥಕಾರನ ಹೆಸರಾಗಲಿ 'ಕವಿಚರಿತೆ'ಯಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕಾರನು 'ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯನ್ನು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಐದು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ,[43] ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಲಕ್ಷಣ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯಗುಣದೋಷ, ರಸ — ಎಂಬ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ — ನಾಯಕನಾಯಿಕೆಯರ ಗುಣಪ್ರಭೇದಾದಿಗಳು, ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣ, ಶಬ್ದವೃತ್ತಿಗಳು, ಅರ್ಥನಿರ್ಣಾಯಕಗಳು, ಕೈಶಿಕಿ ಮೊದಲಾದ ವೃತ್ತಿಗಳು, ರೀತಿಶಯ್ಯಾಪಾಕಗಳು, ಹದಿನೆಂಟು ವರ್ಣನೆಗಳು — ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡದ ಲಕ್ಷಣವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ. ಈತನ ವಿಷಯಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿದೆ; ಪ್ರೌಢವಿಚಾರಕ್ಕಾಗಲಿ ಚರ್ಚೆಗಾಗಲಿ ಕೈಹಾಕಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೆಲವುವೇಳೆ ಹಿಂದಿನ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತೆಗೆದೂ, ಕೆಲವುವೇಳೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಯೂ, ಕೆಲವುವೇಳೆ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಯೂ ಈತನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಭಾಗ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ, ಜಗನ್ನಾಥವಿಜಯ, ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ, ರಾಜಶೇಖರವಿಲಾಸ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಭಾರತ, ಚೆನ್ನಬಸವಪುರಾಣ, ಜೈಮಿನಿಭಾರತ'— ಇಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, 'ಕಾಮರಾಜವಿಜಯ, ಕಬ್ಬಿಗಳ ಕವಳಿಗೆ, ಶಶೀರೇಖಾ ಪರಿಣಯ, ಶೃಂಗಾರರಂಗ'— ಈ ಮೊದಲಾದ ಅಪ್ರಚುರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ[44] ಈತನು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ:

ಅನ್ಯೋನ್ಯಭ್ರಾಂತಿ || ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಭ್ರಮಹುಟ್ಟುವಿಕೆ || ಉ || ಅಳಿಪಲಾಶ ಮುಕುಳಗೆತ್ತು | ಗಿಳಿಯ ತುಂಡಕಾಗಿ ಬರಲು | ಗಿಳಿಯು
ಜಂಬುಫಲವಿದೆನುತ | ಲಳಿಯನೆಳಸಿತು || ಅಲಂಕಾರರತ್ನಾವಳಿ[45] || _ (ಪು. ೫೬)

ವ್ಯಂಜಕಕ್ಕೆ || ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕೃತೋಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ಗೂಢಮಾದ ಮತ್ತೊಂದರ್ಥವು ಕೇಳಿದವರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಾನಾಗಿ ತಿಳಿಯಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಕೆಲವರಿದನ್ನು ಅನ್ಯಾಪದೇಶವೆಂತಲೂ ಹೇಳುವರು. ಉದಾ—(ಬಾಯಿ ಬಿಡದಿದ್ದರೆ ಕೋಗಿಲೆಯೆಂದು ಹೇಗೆ

---

[43] ಶ್ಲೋಕದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಈತನು ತನ್ನನ್ನೇ ಕುರಿತು ರಚಿಸಿರುವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಹುದು:

"ಚಾವಲೀಗೃಹನಾಮ ಶ್ರೀ | ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಮನೀಷಿಗಳ್ |
ಭಾವಲಕ್ಷಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಛಂದಸ್ಸಂಗ್ರಹಕಾರಿಗಳ್" || (ಪು. ೨೪)

[44] ಈ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲ ಯಾವುವೂ 'ಕವಿಚರಿತೆ'ಯಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ.

[45] 'ಅಲಂಕಾರರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ಹೆಸರು ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಈ ಉದಾಹರಣೆ 'ಕುವಲಯಾನಂದ'ದಲ್ಲಿನ 'ಪಲಾಶಕುಸುಮ ಭ್ರಾಂತ್ಯಾ....' ಎಂಬುದರ ಅನುವಾದ: ಇದು ಭೋಗಷಟ್ಪದಿಯ ಅರ್ಥವೆಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ತಿಳದೀತು) ಈ ಮಾತಿನಿಂದ—ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಬಹಿರಂಗಗೊಳಿಸದಿದ್ದರೆ ವಿದ್ವಾಂಸನೆಂದು ತಿಳಿಯಲ್ಪಡಲಾರನೆಂಬ ಅರ್ಥ ತೋರುತ್ತೆ. ಹೀಗೆ ತೋರುವುದೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು. ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಮಾತೇ ವ್ಯಂಜಕಶಬ್ದವು (ಪು. ೬೪).

ರೀತಿಯೆಂದರೆ ಮಾತಾಡುವ ಬಗೆ—ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ವಿದರ್ಭದೇಶದ್ದು, ವೈದರ್ಭೀ ರೀತಿ; ಗೌಡದೇಶದ್ದು, ಗೌಡೀರೀತಿ; ಪಾಂಚಾಲದೇಶದ್ದು, ಪಾಂಚಾಲೀ ರೀತಿ ಎಂಬ ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಮೈಸೂರು, ಮಂಗಳೂರು, ಧಾರ್ವಾಡವೆಂಬ ಕನ್ನಡದ ಮೂರು ಬಗೆಗಳುಂಟು (ಪು. ೬೭).

ರಸಿಕರು || ರಸಲಕ್ಷಣವಂ ತಿಳಿದು ಶ್ರಾವ್ಯದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಆತ್ಮಾನಂದ ಸ್ವರೂಪವಾದ ರಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲುಳ್ಳ ಜ್ಞಾನಿಗಳು, ಇವರೇ ಪಂಡಿತರು || ಇವರೇ ರಸಜ್ಞರು. ರಸಾನುಭವವೇ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಫಲೀಭೂತ ಪ್ರಯೋಜನವು || (ಪು. ೯೫).

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದಾಗಿ, "ಅಲಂಕಾರ"ಗಳೂ ನಿರೂಪಣೆಗೇ ಮೀಸಲಾಗಿ ಹೊರಬಿದ್ದ ಎರಡು ಪದ್ಯಾನುವಾದಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಬಹುದು: (೧) ಸಿದ್ಧಾಂತಿ ಶಿವಶಂಕರಶಾಸ್ತ್ರಿಯ 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಚಂದ್ರಾಲೋಕ' (೧೮೯೭); ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ 'ಚಂದ್ರಾಲೋಕ'ದ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ಭಾಗವನ್ನು ೨೦೦ ಕಂದಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಸಿ, 'ಅಲಂಕಾರಚಂದ್ರಿಕೆ' ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯಟೀಕಾ ವಿವರಣವನ್ನು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. (೨) ಆಕ್ಕಲೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿಯು 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಚಂದ್ರಾಲೋಕ' (೧೯೦೫); ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. "ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ಅಲಂಕಾರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಅಲಂಕಾರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೇ ಆದರಲ್ಲಾ!" ಎಂದು ಮರುಗಿ, ಅವರಿಗಾಗಿ ವಿಷಯವನ್ನು ಸುಲಭಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರಚಿಸಿದ ಅನುವಾದ ಇದು. ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಂದಪದ್ಯದಲ್ಲೂ ವೃತ್ತಿ ವಿವರಣೆಗಳು ಹೊಸಗನ್ನಡಗದ್ಯದಲ್ಲೂ ಇವೆ.

ಈ ಎರಡು ಅನುವಾದಗಳೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಪರವಾದ ಉದಾಹರಣಗಳೇ ತುಂಬಿರುವುದೂ, ಅವು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದೂ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಇಂಥ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಅನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೆಯೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರಿಗೆ ತೋರಿತು. ಮೊದಲನೆಯಾತನು ಅವಶ್ಯವೆನಿಸಿದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಅವನ್ನು ಅನುಬಂಧರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ; ಮೂಲದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡನೆಯಾತನಾದರೆ,

ಇದು ತಚ್ಛೃಂಗಾರಾಭಾ-
ಸದುದಾಹರಣದೆ ಜನಕ್ಕೆ ಸೊಗಸದೆನುತ್ತಂ|
ಸದುದಾಹರಣಂಗಳನೇ
ಪುದುಂಗೊಳಿಸಿ ಪೇಳ್ದೆನಖಿಲ ಪಠನೀಯಮೆನಲ್ || (೨. ೧)

ಎಂದು ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಪ್ರಕರಣದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿ, ತನಗೆ ಸಮ್ಮತವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೇ ಗ್ರಂಥಶರೀರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರುಚಿಪರಿವರ್ತನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿ.

ಕ್ರಿ. ಶ. ೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಮೊದಲುಮಾಡಿದ ಈ "ಚರಿತ್ರೆ"ಯನ್ನು ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ತಂದು ಇನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಬಹುದು.[46] ಕನ್ನಡ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯಗಳ ಎಲ್ಲ ಮೂಲರೇಖೆಗಳೂ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದಲೇ ಬಂದವು. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತತ್ತ್ವದಲ್ಲೂ, ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲೂ ಉಂಟಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳ ಛಾಯೆ ಒಮ್ಮೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಒಮ್ಮೆ ಅಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ಸುಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದಿ ಪೇಳ್ದುವೆಲ್ಲವು
ಮುನ್ನವೆ ಸಕ್ಕದದಲಿರ್ದುದದರಿಂ ಪೆರತೇಂ |
ಇನ್ನೊರೆವರಾರುಮದನೇ
ಚೆನ್ನಾಗಿಯೆ ನೋಡೆ ಕನ್ನಡವು ಕನ್ನಡಿಯೇ ||

ಎಂದು ಚಾವಲಿ ರಾಮಸ್ವಾಮಿಶಾಸ್ತ್ರಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದು,[47] ಅಲ್ಲಿಗಿಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಬೆಟ್ಟಕ್ಕೆ ನಿಲುವುಗನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದು ತೋರಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಮ್ಮವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಗ್ರಂಥವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ವಿಷಯವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ನಿರೂಪಣ ವೈಖರಿಯನ್ನೂ ನೋಡಿದರೆ, ಕನ್ನಡದ ಸಾಧನೆ ಅಲ್ಪವೆನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಹೀಗಾಗಲು ಕಾರಣವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತವೇ ನೆಲೆವೀಡಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಎಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಅರಿತಿರಲೇಬೇಕಾಗಿದ್ದಕಾರಣ, ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಓದಿಕೊಂಡು ವಿಷಯಗ್ರಹಣಮಾಡಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆ ವಿದ್ಯಾವಂತರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವುದು ವಿರಳವಾಯಿತು, ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನಪೇಕ್ಷಿತವೂ ಆಯಿತು.

---

[46] ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದರ್ಜೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹಗಳು ಕೆಲವುಂಟು. ಇವುಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ.

'ಕವಿಚರಿತೆ'ಯ ಮೂರು ಸಂಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು 'ಕವಿಚರಿತೆ',III ರ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ (ಪು. ४೧೮-४೩೩) ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ—'ಕವಿಸಮಯ, ಕುವಲಯಾನಂದ ಟೀಕೆ, ರಸಚಂದ್ರಿಕೆ, ರಸರತ್ನ ಸಮುಚ್ಚಯ, ರಸಸಾರ ಸಂಗ್ರಹಟೀಕೆ, ಶೃಂಗಾರಮಂಜರಿಯ ಟೀಕೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಗತಿಯೇನೂ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

[47] 'ಕರ್ಣಾಟ ಛಂದೋಲಂಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ', ಪು. ४೦-४೧.

ಹೀಗೆ ಉತ್ತೇಜನವೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಕೆಲವುಮಂದಿ ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗಾದರೂ ಸ್ವಭಾಷೆಯ ಈ ಅರಕೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ತೀವ್ರಾಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಕೆಲವು ಒಳ್ಳೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ತಲೆದೋರಿದ್ದು ಸಮಾಧಾನದ ವಿಷಯ. ಅರ್ವಾಚೀನವಾದ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ನಾಟಕಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಹೇಳಿಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ; ಧ್ವನಿಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ರಸಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ತಳಮುಟ್ಟಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಥಮಶ್ರೇಣಿಯ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೂ ಮಿತ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ನಾವು ಹೊರಟರೆ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಕ್ಲೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ನಿಕಟಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಾಶಿಯ ಪರಿಚಯವೂ ವಿಮರ್ಶನ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಲಿಯಿತು. ಇತ್ತ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಶೋಧನೆಯೂ ಪರಿಶೀಲನೆಯೂ ಹೊಸಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಫಲ ಕನ್ನಡದ ಬರೆವಣಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಗೋಚರವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಎಣಿಕೆಗೆ ಮಿತವಾದರೂ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಕೆಲವು ಸ್ವತಂತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೂ ಸಾರಸಂಗ್ರಹಗಳೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೂ ಲೇಖನಗಳೂ ಈಗಾಗಲೇ ಹೊರಬಿದ್ದಿವೆ; ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರವೇ ವಿಸ್ತರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಮಕಾಲೀನ ರಚನೆಗಳ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ "ಚರಿತ್ರೆ" ಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳನ್ನು ಓದಿ ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ನಾವು ಪಡೆದಿರುವ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲಿಸಬಹುದು.

ಅನುಬಂಧಗಳು

ಸೂತ್ರೋದಾಹರಣಾದಿಗಳ ಸೂಚಿಕೆ

[ಸೂಚನೆ:—ಈ ಮುಂದಿನ ಸೂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಕೆಗಳು ಪುಟದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ೪೩ ಅ ಎಂದರೆ ೪೩ ನೆಯ ಪುಟದ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಅರ್ಥ.]

೧. ಸಂಸ್ಕೃತ

೨. ಕನ್ನಡ

ಅ

ಆ

ಇ

ಗ್ರಂಥಗಳ ಮತ್ತು ಗ್ರಂಥಕಾರರ ಸೂಚಿಕೆ

ಆ

ಉ

ಊ

ಏ

ಔ

ಕ

ದ

ಧ

ನ

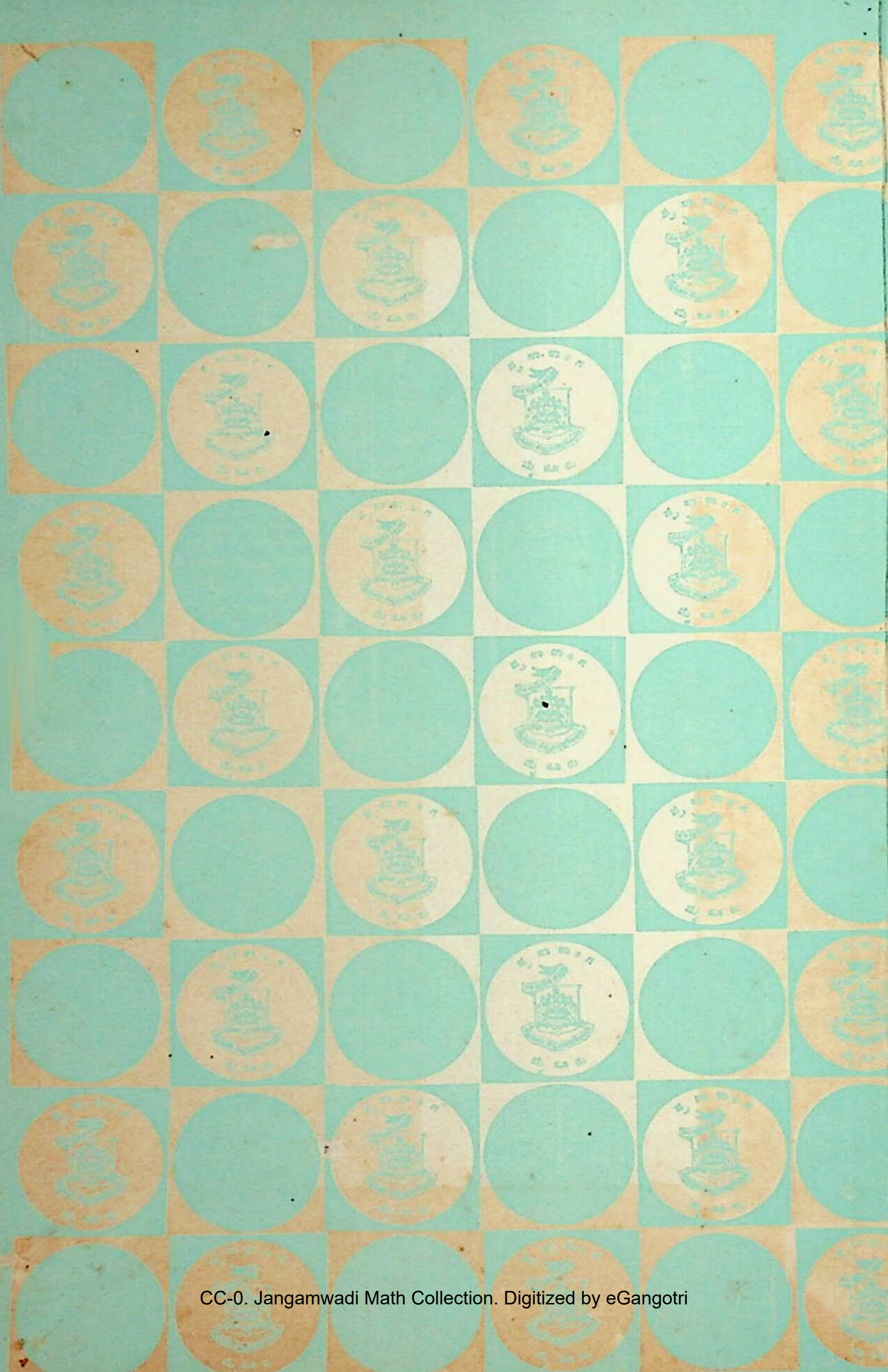
ಪ

ಬ

ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಸೂಚಿಕೆ

26•

N. I. Pattar.





ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂದು ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಇದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ ; ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯ ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಭರತಖಂಡದ ಮಿಕ್ಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯಿತು, ಯಾವ ರೂಪ ತಾಳಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ನನಗೆ ಶಕ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷಾಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಭೇದವಿರಬಹುದೇ ಹೊರತು, ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ದೇಶಭಾಷೆಗಳಿಗೂ—ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ—ಸಂಸ್ಕೃತವೇ ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ರೂಪರೇಖೆಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದೆಯೆಂದು ನಂಬಬಹುದು. ಆ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಹಿರಿಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಾರವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಅವಿರೋಧವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಗುರಿ. ಈ ವರದಿಗಾರನ ಕೆಲಸದ ಜೊತೆಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೈಕೊಂಡು ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆ ಮಾಡಿರುವುದುಂಟು ; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಆಶಯವನ್ನು ಅದೇ ಮುಖವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬೆಳಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಇಂಥ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣಕಾರನ ಶಕ್ತಿಪರಿಮಿತಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಕೆಲವಾದರೂ ಲೋಪ ಪ್ರಕ್ಷೇಪ ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳು ಒದಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೂ ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ವಿಸಂಗತವಾದದ್ದನ್ನು, ಅವರ ಆಲೋಚನೆಗೆ ವಿಷಯವಾಗದ್ದನ್ನು ನಾನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯಂತೂ ಅವರಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ.

— ತೀ ನಂ ಶ್ರೀ

[ಅರಿಕೆಯಿಂದ]



ಪ್ರಸಾರಾಂಗ

ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ

ಮೈಸೂರು 12